الجامعة الأردنية

نموذج التفويض

انا أحمد عبد السلام الرواشدة ......، أفوض الجامعة الأردنية بتزويد نسخ من رسالتي /أطروحتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع: أحمد

التاريخ: ٥ / ٧ / ٢٠١٢

التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر

إعداد
أميمة عبدالسلام الرواشدة

المشرف
الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

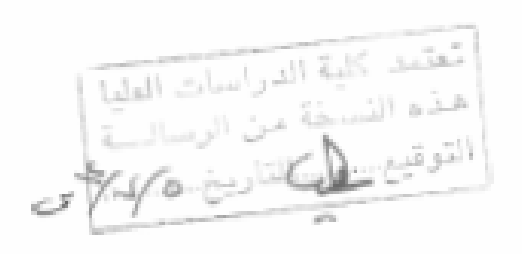
قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في
اللغة العربية وآدابها

المشرف
الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في
اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

تموز، ٢٠١٢



قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الأطروحة بعنوان " التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر

وأجيزت بتاريخ ٢٠١٢/٦/٢٤ م

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي ، مشرفاً أستاذ الأدب والنقد الحديث	....
الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحيم السعافين ، عضواً أستاذ الأدب والنقد الحديث	....
الأستاذ الدكتور محمد أحمد القضاة أستاذ الأدب والنقد الحديث	....
الأستاذ الدكتور نبيل يوسف حداد أستاذ الأدب والنقد الحديث (جامعة اليرموك)	....

الإهداء

إلى...

التي جاهدت وتفانت مُهمّشةً ذاتها لتُمتنني حبيبتي الغالية:

أمي التي لم يُصب نبض عطائها لحظةً بسكتةِ مللٍ أو كلل.

وإلى إخواني الأحباء:

مروان وإياد وصالح الذين لم يفتر حماسهم معي يوماً، خصوصاً أخي الحبيب **المهندس صالح** الذي قدّم الكثير مُحبّاً راغباً، وأجملُ ما في عطائه أنه كان دائماً لكي يخفف عني وطأة الإحساس بإلقاء العبء على الآخرين يشعرني قولاً وفعلاً بأنّ أحب الأوقات بالنسبة له هي تلك التي يقضيها بصحبة هذا البحث.

وإلى حبيبات روحي أخواتي الغاليات:

بثينة وفاطمة ومنى، فقد كان إنجاز هذا البحث طموحاً غالياً على قلوبهن عملنّ من أجله الكثير، لاسيما **الدكتورة فاطمة** التي لم تألُ جهداً في بذل ما تستطيع لإنجاحه والوصول به إلى هذه المرحلة.

وإلى أقمار وشموس بيتنا:

أبناء وبنات إخوتي الأحباء مع فيض من القبل.

وإلى جميع الأصدقاء والصديقات.

إلى كلّ هؤلاء أهدي هذا الجهد المتواضع

شكر وتقدير

الحمد لله الذي منّ عليّ بإنجاز هذا البحث العلمي ويسّر لي سبله الشائكة.

وأتقدم بالشكر والتقدير لأستاذي الفاضل **الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي** لما له من أيادٍ بيضاء علي، فقد أحاطني برعاية علمية متميزة، تجسدت فيها معاني الإشراف الحق، باذلاً ما بوسعه لتقديم ما يراه مفيدا ومذللاً للصعوبات، جزاك الله يا أستاذي عني كلّ خير وأمدّ الله في عمرك، وأبقاك منارةً للأجيال.

كما أتقدم بالشكر الجزيل والثناء العظيم إلى أعضاء لجنة المناقشة، أساتذتي الأفاضل: **الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين، والأستاذ الدكتور نبيل حداد، والأستاذ الدكتور محمد القضاة،** لتكرمهم قبول مناقشة هذا البحث، ولتجشمهم عناء قراءته وإبداء الملاحظات القيّمة التي ستثريه بإذن الله، وجزاهم الله الخير كلّه.

ولا يفوتني أن أشكر كلّ من أسهم في إخراج هذا البحث العلمي وكلّ مَنْ أعان بكلمة أو فائدة علميّة أو زوّدني بالكتب والمصادر من أساتذة وشعراء وعائلة وأصدقاء، وأخصّ بالذكر:
الشاعر الأستاذ الدكتور خالد علي مصطفى من العراق، الشاعر سامي مهدي من العراق، الدكتور سمير كامل الجبر أستاذ السينما من سوريا.

فهرس المحتويات

التصوير المشهدي في القصيدة العربية المعاصرة

إعداد

أميمة الرواشدة

المشرف

الاستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

الملخص

يدرس هذا البحث ظاهرة التصوير المشهدي في القصيدة العربية المعاصرة بوصفها نمطاً جديداً من أنماط الصورة الكلية، تشكلت فيها بفعل التعالق مع الفن السابع (السينما) الذي رفد النص الشعري المعاصر بكثير من الأدوات والأساليب والبنى والتقنيات.

ولعل أدق أو أوجز تعريف للتصوير المشهدي في القصيدة العربية المعاصرة هو: كل أداء شعري قابل للتصور البصري وما يرافقه من مسموعات صوتية وينطوي على عنصر درامي، وهو يضارع السيناريو أو المشهد الممنتج في السينما، حيث يُستعاض عن الكلمة بالصورة ويتراجع دورها من الحامل الأول للدلالة إلى مجرد المترجم للصورة/الصوت بوصفهما الوسيط الناقل للمعنى في الفيلم، الصورة تستبطن المعنى، المعنى تحول الى صورة تدل عليه.

يقوم المبدأ العام للبناء الغالب على الصورة الشعرية المشهدية على أساس تصوبر مشهد مرئي مسموع تصويراً حياً، يخلو من التعليق أو الإلقاء المباشر للأحاسيس، حيث يعمل الشاعر على انتقاء بعض صور الواقع أو تفاصيل الحياة اليومية، وقد يستدعي هذه الصور من التراث أو يستلهمها من وحي الخيال، ثم يقدّم أدق جزئية يدركها، ويعرضها دون تعليق، ويترك لتلك الصورة أن تحمل مفهومات خاصة بها، أي أنه يبدأ بعرضها على صفحة القصيدة عرضاً مباشراً يشعر أزاءه المتلقي بالآنية والحيادية فتتوالى الصور المنتقاه على الورق كما تتلاحق اللقطات على شاشة السينما أو جذاذات السيناريست.

ويتشكل من مجموع هذه الصور النابضة بالحيوية و الحركة أو الساكنة منها مشهداً شعرياً متكاملاً، يربط بين لقطاته المنفردة عنصر ما مشترك بينها جميعاً، يجعلها قادرة على حمل رؤية شعرية موحدة بدلالة منسجمة.

تتكون الصورة الشعرية المشهدية إضافة إلى بنيتها اللغوية من ثلاثة عناصر، وهي العناصر ذاتها المكونة للمشهد السينمائي:

1- البنية الدرامية/الحركة
2- المكان
3- الزمان

تكمن القيمة الفنية للصورة الشعرية المشهدية في:

أولاً: تحويلها المعنى إلى صورةٍ محسوسة، أي خلق جسد حي للفكرة.

ثانياً: اعتمادها تقنيات جديدة في عرض المادة الشعرية مستمدة من الفن السابع وغيره من الفنون التي قام على أساسها هذا الفن، تمكّن الشاعر من خلالها إضفاء صبغة موضوعية على نصه، ضمنت له التحديد في التقرير والإطلاق في الإيحاء، أي تحقيق البعد الدرامي له والارتفاع به إلى مستوى عالٍ من الشعرية.

ثالثاً: قدرتها على حمل مفهومات خاصة بها، أو الدلالة على معنى المعنى، أو توليد الإحساس بالتجربة المعروضة وبالمشاركة في الحدث المشهدي، فهي ترتبط بمفهوم الكناية عند (عبدالقاهر الجرجاني) أو بما دعاه (ت.س.إليوت) بالمعادل الموضوعي، وعليه فإن دراستها لا تكون إلا بالنظر إلى ما وراء المشهد الحسي من معنى مع اعتباره مقصود أيضاً.

تجيء الصورة المشهدية في القصيدة العربية على ثلاثة أنماط، يتقاطع كل نمط منها مع نوع من أنواع المشهد السينمائي على النحو الآتي:

1- الصورة المشهدية الوصفية، تقابل سينمائياً مشهد التجميع.
2- الصورة المشهدية الحكاية، وتلتقي مع مشهد التتابع/الحركة.
3- الصورة المشهدية الحوارية، ويناظرها المشهد الحواري.

يستعين الشاعر العربي المعاصر في بناء نصوصه المشهدية بالتقنيات السينمائية المختلفة، إذ يبدو اتكاؤه على تقنية اللقطة القريبة واللقطة البعيدة في تشييد المشهد الشعري بشكل ملحوظ.
وقد أدرك الإمكانات الكامنة في تقنية زوايا الكاميرا السينمائية، وحاول استثمارها في بناء نصه الشعري ليضمن له مزيداً من الموضوعية والشمولية والحداثة، فثمة دائماً في نصوصه المتكئة على هذه التقنية ناظرٌ يأخذ موقع الكاميرا، متخيراً زاوية معينة لتصوير المشهد الشعري، يتم تحديدهاعبر

التعيين المكاني لهذا الناظر وتحديد موضع المشهد المنظور بالنسبة له قياساً لمستوى النظر (فوق النظر أم تحت النظر).

وتبدو زاوية عين الطائر أكثر زوايا التصوير السينمائي حضوراً في القصيدة العربية المعاصرة بوصفها الزاوية الأكثر درامية وتطرفاً وإيحاءً.

وقد أفاد من المونتاج بأنواعه المختلفة واستعارها في بناء نصه الشعري ولاسيما المونتاج على أساس التماثل والمونتاج على أساس التناقض، بما لهما من قدرة على تصوير مفارقات الواقع والربط بين الأحداث المختلفة، هذا بالإضافة إلى قوة الإثارة والدهشة الكامنة فيهما كبقية الأساليب المونتاجية الأخرى والتي تدفع المتلقي (القارئ/ المشاهد) إلى التأمل وإعمال الذهن للكشف عن الروابط الخفية التي تشد أواصر اللقطات الشعرية في النصوص المتكئة على هذه التقنية.

واستعار أيضاً تقنية السيناريو السينمائي ووظفها بما يلائم البناء الشعري، فظهر ما يعرف بالقصيدة سيناريو أو سيناريو القصيدة، حيث يتم تشكيل القصيدة من مجموعة من المشاهد المرئية والمسموعة، يفضي كل واحد منها بعلاقة إلى الآخر، ينتج عن تعالقها وتداخلها وتعاقبها قصةً أو حكاية.

المقدمة

يتناول هذا البحث ظاهرة فنية بارزة في الشعر العربي المعاصر، وهي ظاهرة التصوير المشهدي، بوصفها نمطاً جديداً من أنماط الصورة الشعرية الكلية، تشكلت فيه بفعل التعالق مع الفن السابع الذي رفد القصيدة الحديثة بكثير من الأساليب والبنى والأدوات والتقنيات مما أدى إلى تطورها وتعميق خصائصها الفنية.

وهو يسعى إلى تقديم تصور شامل، نظري وتطبيقي لهذه الظاهرة من خلال مقاربة عدد كبير من النصوص الشعرية التي انتخبت من تجارب ناضجة امتازت على الدوام بالغنى الفني وعمق الرؤية والقدرة على المواصلة والعطاء، فقد وقع الاختيار على شعر ستة من الشعراء الذين تبدو المشهدية واحدة من أهم الخصائص المميزة لشعرهم، وهم:

أحمد عبد المعطي حجازي، سعدي يوسف، محمود درويش، أمل دنقل، سامي مهدي، إبراهيم نصر الله.

واختيار شعر هؤلاء ليكون ميداناً للبحث لا يعني أن ظاهرة المشهدية وقفٌ على شعرهم، بل تجلت في شعر غيرهم من كبار الشعراء الذين اشتهروا بهذا النمط من الأداء، كما أشار إلى ذلك بعض النقاد كالسياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ومحمد الماغوط، ولكن حضورها في الدواوين المنتخبة للدرس يبدو لافتاً وأكثر تطوراً وتنوعاً وتعقيداً مما يدل على المواكبة الدائبة للتطورات الحاصلة في مجال السينما والإفادة القصوى منها في تجديد أساليب بناء النص الشعري.

إن اقتراح تسمية البحث بـ(التصوير المشهدي في القصيدة العربية المعاصرة) يعكس مدى إفادة النص الشعري من كشوفات السينما وآلياتها، ويفصح في الآن ذاته عن منهج هذا البحث، القائم على استجلاء المعطيات السينمائية داخل النسيج الشعري، حيث تمّ اعتماد أسلوب التحليل المسنود بمنهجية حديثة في وصف طريقة توظيف السينمائي في الشعري مع الإفادة من المداخل المختلفة لآليات القراءة النصية.

تقوم خطة البحث على تمهيد وثلاثة فصول، جاء التمهيد في محورين، تناول الأول: (القصيدة العربية المعاصرة والفنون) مسألة انفتاح القصيدة العربية المعاصرة على الفنون الأخرى وأثر ذلك في تطورها وإنماء حيويتها، مجلّياً أهم البنى والأدوات والأساليب والتقنيات التي استعارها الشاعر العربي المعاصر من الفنون القريبة والبعيدة ووظفها في بناء نصه الشعري. وتوقف المحور الثاني: (المشهد السينمائي– المفهوم والحدود) عند المشهد السينمائي بوصفه النموذج الفني المحتذى في بناء الصورة الشعرية المشهدية سواءً أكانت بنية صغرى في القصيدة أم بنية كبرى،

أي أنها القصيدة بتمامها، مبيناً مفهومه وحدوده وأنواعه وفقاً لتعريفـات وتحديـدات المنظـرين السينمائيين له.

وتوزع الفصل الأول المعنون: بـ(التصوير المشهدي في القصيدة العربية- الماهية والأصـول) على ثلاثة أجزاء، خصص الأول منها: (التصوير المشهدي في القـصيدة العربيـة المعاصـرة- مقاربة نظرية) لتوضيح المقصود بمصطلح التصوير المشهدي في القصيدة العربيـة المعاصـرة، والتعرف على آلية بناء الصورة الشعرية المشهدية والكشف عن أهم أركانها والـسمات الغالبـة عليها وبيان قيمتها الفنية.

واستعرض الثاني: (التصوير المشهدي في القصيدة العربية القديمة) بعـض تجليـات الـصورة الشعرية المشهدية في الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي وتخصيصاً في مشهد الـصيد. وانتقـل الثالث: (التجليات الأولى للبنية المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة) إلى الحديث عـن كيفيـة تمظهر البنية المشهدية في شعر الرواد.

وعمل الفصل الثاني الموسوم بـ(أنماط الصورة المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة) علـى دراسة أنماط الصورة المشهدية التي أفرزتها القراءة النصية في القصيدة العربية المعاصرة، حيث تم تناول كل نمط على حدة للكشف عن السمات الغالبة عليه وبيان كيفية بنائه النصي ودوره فـي حمل الرؤية الشعرية والتأكيد على تقاطع كل نمط من هذه الأنماط مع نوع من أنـواع المـشهد السينمائي.

وهو ينهض على ثلاثة أقسام:

1- الصورة المشهدية الوصفية.

2- الصورة المشهدية الحكاية.

3- الصورة المشهدية الحوارية.

واجتهد الفصل الثالث: (القصيدة المشهدية والتقنيات السينمائية) في الكشف عن التقنيات السينمائية المستخدمة في بناء القصيدة المشهدية، وقد قام كسابقيه على ثلاثة محاور:

1- اللقطة وزاوية النظر.

2- المونتاج.

3- السيناريو.

وأتبعت هذه الفصول بخاتمة مركزة أقرب إلى الخلاصة الاستنتاجية للبحث، ثم قائمـة المـصادر والمراجع.

وبما أن هذا البحث يقترح السينمائي في الشعري مدخلاً نقدياً فقد استعان على صعيد المصادر والمراجع بالإضافة إلى الدواوين الشعرية (مادتها الأساسية) ببعض كتب وبحوث نقد الشعر، وبمجموعة من الكتب التي نظّرت للفن السابع.

وأما بالنسبة للدراسات السابقة فلم يتم العثور على أية دراسة متخصصة تتناول موضوع التصوير المشهدي في القصيدة العربية المعاصرة، ولكن من المؤكد أن هذا البحث يتقاطع مع الدراسات التي تناولت أثر فن السينما في فن الشعر، وهي دراسات محدودة جداً لا تتجاوز الواحدة منها فصلاً من كتاب أو مبحثاً من فصل أو بحثاً قصيراً جداً.

ويمكن إيراد أهمها بوصفها دراسات ريادية في هذا المجال ولنقاد لهم حضورهم المميز في ساحة النقد العربي الحديث:

1- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، يوسف الصائغ، جامعة بغداد، 1978. تحدث الشاعر الناقد أثناء تتبعه لتطور الصورة الشعرية في الشعر الحر في الفصل المخصص للصورة عن نمطين من أنماط الصورة، هما:

الصورة القصصية والقصيدة الصورة. ويبدو من النماذج التي أوردها للتمثيل عليهما أن النمط الأول يقترب في العديد من نماذجه من بعض أبنية الصورة المشهدية، أما الثاني فهو يتفق في بنائه مع ما أسميناه بالصورة المشهدية الوصفية أشد الاتفاق رغم اختلاف التسمية.

وعدّ الباحث هذا النمط (القصيدة الصورة) أكثر أنماط الصورة الشعرية في الشعر الحر تطوراً، فهو يؤكد أهمية التعبير بالصورة عامة، ومن ثم طاقة التعبير بالصورة على الإيحاء وقدرتها المتفردة على إضفاء الحركة والضوء واللون والصوت.

2- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، 1978. خصص الناقد الفصل الأخير من هذا الكتاب للكشف عن التكنيكات والوسائل التي استعارها الشاعر الحديث من الفنون الأخرى: المسرح والرواية والسينما، وبيّن من خلال تحليله عدداً من القصائد كيف استطاع الشاعر الحديث أن يحول هذه التكنيكات المستعارة إلى أدوات شعرية خالصة تعبر عن رؤيته الشعرية بأبعادها ومستوياتها المختلفة.

3- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى عام 1975، صالح أبو إصبع المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.

درس (أبو إصبع) في مبحث مستقل من مباحث الفصل الأخير من هذا الكتاب الأساليب التي استعارها الشعر الفلسطيني من الفنون الأخرى متأثراً بتجارب الشعر العربي والعالمي التي أخذت

تستعير أساليب فنية من المسرح والرواية والسينما وتعمد إلى توظيف هذه الأساليب في بناء القصيدة، فقد استعارت القصيدة في فلسطين المحتلة الحوار من المسرح واستعارت أسلوب تيار الوعي من الرواية الحديثة، واستعارت أسلوب المونتاج من السينما.

4- الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، د. صلاح فضل، نشر ضمن كتاب دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، تحرير وتقديم فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996. حاول (الدكتور صلاح فضل) في هذا البحث القصير أن يبرز مهارة الشاعر (أمل دنقل) وقدرته الفائقة على تمثل مقتضيات التعبير السينمائي وتوظيفها في قصائده، مازجاً بذلك بين صورة الكلام المعهودة وكلام الصورة الجديدة.

وقد استجلى مظاهر هذا التمثل والتوظيف من خلال تحليله لأربع قصائد من شعر الشاعر، اعتمدت كل واحدة منها في بنائها أسلوباً سينمائياً معيناً، وهو يؤكد أن إدخال الشاعر المعاصر تقنيات فن السينما إلى شعره قد جاء استجابةً لكثافة حضور الصورة في العصر الحديث وإلحاحها على ذاكرة المبدع والمتلقي بعد أن أصبح الفن السابع (السينما) وأولاده (التلفزيون والراديو) غذاءً يومياً لكل البشر.

ومن الدراسات التي صدرت حديثاً في هذا المجال دراسة للباحث العراقي (حمد محمود الدوخي) بعنوان: (المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة- دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري)، 2009، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

تخصصت بدراسة المونتاج في ديوان (مديح الظل العالي) لـ(محمود درويش)، وقد تمت مقاربة المونتاج بوصفه تقنية سينمائية وبوصفه منهجاً في فنونٍ أخرى كالرسم والمسرح.

وأخيراً فإن كل ما أتمناه أن يكون هذا البحث قد أجاب عن بعض الأسئلة التي تعترض الدارس في مثل هذا الموضوع، وفتحت الباب أمام أسئلة أخرى.

التمهيد

***القصيدة العربيّة المعاصرة والفنون:**

كان لانفتاح القصيدة العربيّة المعاصرة على الفنون الأخرى (المجاورة والبعيدة) بشكل واسع أثر بالغ في تجاوز النمطيّة والتقليديّة ودخول دائرة الحداثة، أي "الانتقال بالقصيدة إلى مواقع جديدة في الرؤية والأسلوب معاً"[1]، فعلى صعيد الرؤية تم التحوّل من الغنائيّة إلى الدّراميّة بتوجه الصوت الشعري من الذاتيّة إلى الموضوعيّة ومن الخاص إلى العام.

وعلى صعيد الأسلوب بدأ مسلسل التّجديد الشّكلي، الذي لا يزال مستمراً إلى الآن، فلم يعد الشاعر المعاصر مقيداً باستخدام الوسائل الفنيّة الخاصة بفن الشعر فقط كالمجاز والاستعارة والرمز وما إلى ذلك، بل أتيح له الكثير من الأساليب والتّقنيات والبنى لإغناء نصه الشعري وتطويره وتعميقه ليتلاءم مع روح العصر رؤيةً وتشكيلاً.

وقد كانت الإفادة من المعطيات الجديدة شاملة لمعظم الفنون القولية والجميلة، ففي مجال الإفادة من فنون السرد نلمس اعتماد الشاعر الكبير على الرواية في تحديث نصه وإثرائه فنياً، فقد أصبح توظيف الحكاية ورسم الشخصية وتقديم شيءٍ من أفعالها ومواقفها وصراعها الداخلي وتتبع جزئيات الحدث وتأطيره مكانياً وزمانياً، واستخدام تعرجات الزمن (الاسترجاع والاستباق والحذف والتلخيص) ووجهة النظر في البناء، من أهم سمات القصيدة الجديدة التي أخذت تتفاعل أيضاً مع فن السيرة الذاتيّة، حيث راح "بعض الشعراء يتوجه إلى نفسه بديلاً عن الإنسان الآخر، أي بطل القصيدة _القصة_ صار الشاعر نفسه، ولم يعد الحدث يأتينا من الخارج، وإنما صار ينبع من الداخل، فالشاعر ومشكلاته، وتجاربه الخاصة، وآراؤه، وما مرّ به، وربما سنوات تكوينه أيضاً، غدت موضوعاً ينمو ويستطيل على شكل قصة حياة أو ((سيرة ذاتية))"[2].

ويؤكد (الدكتور محسن اطيمش) "أن هذا الاتجاه ليس انكفاء أو ردة ذاتية ضيقة كما أنه ليس انغلاقاً شخصياً، لأننا ضمن هذه السيرة الذاتية سنكتشف علاقة الشاعر بالمجتمع وتحولاته وما يحدث فيه، وسنعرف أيضاً تشخيصه الفكري أو الفلسفي لجملة قضايا لا تعنيه وحده، وإنما تعني الآخرين أيضاً"[3].

---

[1]) الصكر، حاتم(1999)، **مرايا نرسيس/الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، (ط1)،بيروت- الحمراء: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص 8.

[2]) اطيمش، محسن(1987)، **دير الملاك/دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، (ط4)، بغداد:منشورات وزارة الثقافة والإعلام،سلسلة دراسات(103)، ص 59.

[3]) المرجع نفسه، ص 59.

وقد تمخض عن تجاوب النص الشعري مع المعطى السردي ظهور أنماط شعرية جديدة صنفها بعض النقاد ضمن ما أسموه: بـــــ(قصيدة السرد) كالمرايا وقصيدة السيرة الذاتية والمطولات وقصيدة الواقعة التاريخية وقصيدة الحكاية [1]. ولعل اختيار مصطلح (قصيدة السرد) ليشمل جميع هذه الأشكال الشعريّة كفيل ببيان مدى قدرة هذا العنصر الوافد على التحول بالنص الشعري وتغذيته فنياً، لكنه يؤكد في الوقت نفسه ومن خلال إعطائه دال (قصيدة) مكان الصدارة وجعل ما يليه (السرد) مضافاً إليه أن الشعر وإن تداخل مع السرد إلا أنه لا يفقد هويته، فهو "لا يتبنى خطاباً سردياً منتظماً، ربما يشي ببعض عناصر السرد، أو يلمح إلى البعض الآخر منها، وعادةً ما تكون تلك العناصر متقطعة، أي منحسرة النمو بسبب من طبيعة القصد الإيحائي للشعر"[2]، فــ"مهما أوغلت القصيدة في مناطق السرد، وبالغت في الحراثة في أرضه الخاصة، تظل فناً شعرياً قبل كل شيء"[3].

ويُعد المسرح من أهم الروافد الفنيّة التي قصدها الشاعر العربي المعاصر واستقى منها بعض الوسائل والتكنيكات والسمات الجوهرية "ما يعبر به عن تعدد الأبعاد وتفاعلها في رؤيته الشعريّة الحديثة"[4]، ويرتقي بنصه إلى أعلى مراتب الموضوعيّة والكمال الفني، فقد استلهم خصائص البناء الدرامي من "حدث نامٍ وصراع وتقابل مواقف وشخصيات"[5]، وأفاد من أسلوب الحوار وتقنية تعدد الأصوات والكورس، ولجأ في بعض الأحيان "إلى استعارة القالب المسرحي بكل عناصره ومقوماته، بما في ذلك التوجيهات المسرحية التي يكتبها المؤلف لرسم المشهد"[6].

وقد اتسعت رقعة التداخل بين القصيدة العربيّة المعاصرة والمنجزات الفنية الأخرى حتى شملت فن الرسم وتجلى ذلك شعرياً في استعارة بعض المفردات والمضامين وأنماط البناء الخاصة بالفن التشكيلي وتوظيفها داخل المتن الشعري لتوسيع أساليب التعبير فيه، مما أدى إلى إعداد قصائد تقترب في تشكيل صورها وتقديم مادتها من أسلوب اللوحة، وغالباً ما اختير لهذه القصائد تسميات تشي بهذه الفكرة صراحةً، فقد شاع عنونة القصيدة بلوحة أو صورة أو تخطيط أو بورتريت أو أيقونة[7]. ويتجلى أيضاً في محاولة استثمار بياض وسواد الصفحة الشعريّة وعلامات الترقيم وغيرها

---

[1]) ينظر حول هذا الموضوع: الصكر، حاتم، **مرايا نرسيس.**

[2]) شغيدل، كريم(2002)، **الشعر والفنون/دراسة في أنماط التداخل،** (ط1)، الجمهورية العربيّة الليبية: دار شموع الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ص 87.

[3]) العلاق، جعفر(2002)، **الدلالة المرئية/قراءات في شعرية القصيدة الحديثة،** (ط1)، الأردن–عمان: دارالشروق للنشر والتوزيع، ص 156.

[4]) زايد، علي عشري(1978)، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة،** القاهرة: دار الفصحى للطباعة والنشر، ص 204.

[5]) اطيمش، محسن، **دير الملاك،** (ط1)، ص 72.

[6]) زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة،** ص 217.

[7]) ينظر: شغيدل، كريم، **الشعر والفنون/دراسة في أنماط التداخل،** ص 18–19.

من العلامات التي تشكل منبهاً بصرياً في رسم الفضاء البصري للقصيدة، الذي أخذ يساهم مع غيره من الفضاءات النصيّة والعناصر الأخرى في الإيحاء بالدلالة الشعريّة لها[1].

هذا بالإضافة إلى الإفادة من الإيقاع اللوني للوحة ومن الطاقات الرمزية في الألوان ومن القيم التزيينيّة فيها، فـ"لم يعد توظيف اللون تجريداً، بل تجسيداً لتشكيل درامي، في الحدث، والإيقاع، والحوار، والتقاطع، والمزج، كسراً للتجميع التراكمي للمعطيات الشعريّة، لفائدة نموّ رأسي متراكب"[2].

وقد بلغ تأثر الشعري بالتشكيلي حداً حلَّ فيه الخطاب التمثيلي محل الخطاب اللغوي، واللغوي محل التمثيلي، وهذا ما نجده مثلاً في الشعر الكونكريتي (الشعر المدوّن بشكل أشكال مرسومة من خلال تصنيف الحروف والكلمات)[3]، وفي القصائد التي ترجم فيها أصحابها مضامين بعض اللوحات أو النصب أو الأشكال الفنية[4].

ومن الفنون التي حرصت القصيدة العربيّة المعاصرة على مد جسور التواصل معها والإفادة من تقنياتها المختلفة لتطوير أبنيتها وتغذيتها بوسائل فنية جديدة تجعلها قادرة على بلورة ما يستجد عليها من دلالات ورؤى معاصرة (الفن السابع)، الذي تعالق بدوره مع الشعر واستمد منه بعض تقنياته التعبيرية كالكناية والاستعارة، ولاسيما في مرحلة التأسيس، فكان أن نشأت بينهما علاقة متبادلة قائمة على أساس التأثر والتأثير، والأخذ والعطاء، فـ"لقد حاولت السينما وما تزال استيعاب كافة مواصفات الشعر وقدراته الخلاقة لاستخدامها ضمن بحثها عن مواصفاتها ووسائل تعبيرها الخاصة كفن جديد مثله مثل غيره من الفنون التي استوعبتها السينما واستخدمت مواصفاتها في موزاييك خاص يجمع ما بينها ويضيف إليها لغة الصورة أبعاداً ودلالات جديدة هي التي تكون ما عرف من المفاهيم وقواعد السينما السائدة الآن، وإن كانت ليست هي نهاية المطاف بالنسبة للغة السينما"[5].

ولم تقتصر استعارة السينمائي من الشعري عند حدود التقنية التعبيرية بل تعدّتها إلى "استخدام الأعمال الشعريّة واقتباسها سينمائياً، أو عبر الحديث عن عالم الشعراء أو حياتهم الفريدة"[6].

---

[1]) ينظر: المرجع نفسه، ص 44-85.

[2]) دياب، محمد حافظ(1985)، جماليات اللون في القصيدة العربيّة، **فصول**، القاهرة: الهيئة المصرّيّة العامّة للكتاب، (م5)، (ع1)، ص 47.

[3]) ينظر: الصكر، حاتم(1993)، **حوار الفن التشكيلي/محاضرات وندوات حول جوانب من الثقافة التشكيلية وعلاقتها بالفنون العربيّة والإسلامية**، الأردن_عمان: مؤسسة عبد الحميد شومان_دارة الفنون، ص 184.

[4]) ينظر: المرجع نفسه، ص 193-208.

وينظر: شغيدل، كريم، **الشعر والفنون/دراسة في أنماط التداخل**، ص 24-27.

[5]) أبو غنيمة، حسان(2000)، **السينما ظواهر ودلالات 1948-1996**، عمان، ص 151-152.

[6]) المرجع نفسه، ص 153.

ويبدو أن عملية إفادة السينما من الشعر واسعةٌ جداً، قد يؤدي الحديث عنها إلى السير باتجاه معاكس لموضوع هذه الدراسة، التي تسعى إلى استجلاء البنية السينمائيّة (البنية المشهديّة) في القصيدة العربيّة المعاصرة وليس العكس، وذلك من خلال تناولها ظاهرة (التصوير المشهدي) فيها بوصفها ظاهرةً فنيةً نابعةً من تفاعل النص الشعري المعاصر مع الفن السينمائي وتأثره به.

وسوف يتم العمل بدايةً على توضيح المقصود بهذا المصطلح (التصوير المشهدي)، والتعرف على طبيعة الصورة الشعريّة المشهديّة، وبيان أهم عناصرها والسمات الغالبة عليها واستعراض بعض تجلياتها في الشعر العربي القديم وتمظهراتها الأولى في القصيدة المعاصرة، ومن ثم مقاربة النصوص الشعريّة التي اختيرت للدراسة لتسليط الضوء على أنماطها والكشف عمّا استعارته من تقنيات سينمائيّة، ولكن قبل الخوض في ذلك كله أجد من المهم الوقوف قليلاً عند المشهد السينمائي كونه يمثل النموذج الفني المحتذى في بناء الصورة الشعريّة المشهديّة، سواءً أكانت بنية صغرى في القصيدة أم بنية كبرى، أي أنها القصيدة بتمامها.

*المشهد السينمائي/المفهوم والحدود:

إن بيان ماهيّة المشهد السينمائي يفرض علينا زاويتين من التناول:

أولاً: الحديث عنه بوصفه جزءاً من كل، أي عنصراً من عناصر الفيلم.

ثانياً: محاولة التعرف على بنائه الداخلي من خلال الكشف عن أهم عناصره وكيفيّة تكوينه، وأبرز أنواعه:

أولاً: المشهد عنصر فلمي:

يُحدَّد المشهد على أنه "التقسيم الجزئي من المساحة الكليّة للفيلم السينمائي"[1]، أو "جزء رئيسي من الفيلم، يقابل الفصل في الكتاب"[2]، وبمعنى أدق: دراما سينمائيّة صغيرة كما عبّر عنها (ميخائيل روم)، من خلالها يتم الوصول إلى الدراما الكبيرة (السيناريو أو الفيلم)[3].

ويجد (سيد فيلد) فيه اختزالاً لمجمل العمليّة السينمائيّة، فـ"هو العنصر الوحيد من عناصر النّص الأكثر أهميّة في المشهد يحدث شيء (محدد). إنّه الوحدة المحدّدة للفعل، إنّه المكان الذي تروى فيه

---

[1]) فال، يوجين(1997)، **فن كتابة السّيناريو**، ترجمة: مصطفى محرم، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص 52.

[2]) سوين، دوايت(1988)، **كتابة السّيناريو للسينما**، ترجمة: أحمد الحضرى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 297.

[3]) ينظر: الجبر، سميركامل(2001)، الإمكانات التعبيرية للمشهد في السيناريو السينمائي، **الأكاديمي**، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي"جامعة بغداد"كلية الفنون الجميلة، (م9)، (ع31)، ص 78.

القصّة. المشاهد الجيّدة تصنع أفلاماً جيّدة. عندما تتأمل فيلماً جيّداً فإنّك تتذكر (المشاهد) وليس الفيلم كلّه"[1].

وتكمن أهميّة المشهد السّينمائي كونه يشكّل المحرّك المؤدّي للنّمو الدّرامي في الفيلم، لأنّ أيّ تغيير في المشهد _أي الانتقال من مشهد إلى آخر_ يتبعه حتماً تطوّر في القصّة الفيلميّة، فـــ"تغييرات المشهد ضروريّة في تطور النّص"[2]، و"غاية المشهد هو (دفع القصة إلى الأمام)"[3]، وكلّ مشهد لا بدّ أن "يكشف في الأقل عنصراً واحداً من معلومات القصّة الضّروريّة للقارئ أو المشاهد"[4]، أو يحتوي حدثاً، فكما هو معروف "أنّ الفيلم السينمائي هو قصة تُروى* من خلال أحداث معينة وأحداث أخرى لا تُروى* فالأولى تتضمنها المشاهد، والأخرى تحدث بين المشاهد"[5].

ورواية الأحداث هنا تتم بصريّاً لا سمعيّاً، أي عبر الصّورة بوصفها "وسطاً مرئياً ينقل على نحو دراميّ الأحداث الرئيسيّة في قصّة ما"[6]. ويتسنّى لها ذلك بواسطة الحركة، فـ"إنّ تحرّك الصّورة يعني انتقال الموضوع المعروض من حالة (أ) إلى حالة (ب). وهذا الانتقال يحقق خاصّيتين:

1- الزمنيّة: أي أنّه يأخذ مدّة زمنيّة . . . 2- التحوّل: حيث يأخذ الشيء المعروض تشكّلات جديدة تنمو وتتطوّر أثناء عملية الانتقال"[7].

وخاصيّة الحركة هذه هي التي تجعل الفيلم "يتميّز بذلك عن اللوحة التشكيليّة، والصّورة الفوتوغرافيّة اللتين لا تعطياننا الإحساس بالحركة والتحوّل والزمنيّة"[8].

يقول الكاتب الألماني (هانز ماجنوس): "إن العنصر اللغوي الأساسي في الفيلم هو المَشاهد، التي هي في لغة الفيلم جمل مركبة من الصور"[9].

وهــذا مــا عبّــر عنـــه (جان لوك غودار) بقولـــه: "إنّ الفيلــم ينمـــو فـــي لغـــة مرئيّـــة ويجـــب أن نتعلـــم قـــراءة الصور"([1]).

---

[1]) فيلد، سيد(1989)، **السّيناريو**، ترجمة: سامي محمد، بغداد: دار المأمون للترجمة والنّشر، ص 137.

[2]) المرجع نفسه، ص 139.

[3]) المرجع نفسه، ص 137.

[4]) المرجع نفسه، ص 139.

[5]) فال، يوجين، **فن كتابة السّيناريو**، ص 52.

*إنّ كلمة تروى، الواردة في النّص المقتبس أعلاه جاءت في النصّ الأصلي (نرويها)، لأنّ الكاتب في الأصل كان يتحدّث عن نفسه ويوجّه الخطاب إلى أمثاله من كتّاب السّيناريو ولمن يريدون أن يكتبوا سيناريو، ولكنّنا قمنا بتغييرها هنا لتتلاءم مع طبيعة الحديث عن الدّور الذي يلعبه المشهد في الفيلم بشكل عام.

[6]) فيلد، سيد، **السّيناريو**، ص 23.

[7]) الزاهير، عبد الرّزاق(1994)، **السرد الفيلمي قراءة سيميائية**، (ط1)، المغرب: دار توبقال للنشر، ص 21-22.

[8]) المرجع نفسه، ص 22.

[9]) دواره، فؤاد(1991)، **السينما والأدب**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص 40.

ثانياً: بناء المشهد السّينمائي:

عرّف (يوجين فال) المشهد "بأنّه قطاع من القصّة كلّها تحدث من خلاله بعض الأحداث. والآن يحدث كلّ حدث في مكان معيّن وفي وقت معين"([2]).

ويقدّم (جان بول توروك) تعريفاً مشابهاً لما أورده (فال)، فهو يعرّف المشهد بـــ"أنّه الوحدة الدراميّة المستقلة، ويتضمن فعلاً مستمراً له تاريخ دقيق، ويجري في ديكور واحد، وبين الشّخصيات نفسها دون حذف أو قفز فوق الزمن. ويمكن للمنظر أن يكون مستقلاً، وفي هذه الحالة ليس له بالضّرورة أن ينضوي إلى قطعة معيّنة"([3]).

ويعرّفه (ميشيل وين) بقوله: "المشهد يختص بحدث جزئي يتم في نفس المنظر وبين نفس الشخصيات"([4]).

ويضع كلّ من (أحمد كامل مرسي) و(مجدي وهبه) في (معجم الفنّ السّينمائي) مفهوم المشهد تحت عنوان: (المنظر، الموقف)، يقول الباحثان:

"1- الموقف هو جزء من قصة الفيلم يقع في مكان محدد ووقت واحد ويروي فترة مستمرة طويلة أو قصيرة من البناء الدّرامي، ويتمّ تصويرها في عدّة لقطات أو لقطة واحدة في بعض الأحيان دون تغيير في الزّمان و الانتقال من هذا المكان. والفيلم السّينمائي يتكون عادة من عدّة مراحل وكل مرحلة تتكون من عدّة مواقف وكل موقف يتكون من عدّة لقطات.

2- المنظر هو المكان المحدود الذي يقام في المسرح أو السّينما وتقع بين جوانبه الأحداث ويتحرّك فيه الممثلون والممثلات"([5]).

يبدو من التّعريفات السّابقة أنّ هنالك ثلاثة عناصر مهمّة يجب توافرها في كلّ مشهد، هي:

(أ) الحدث (البنية الدّراميّة): وهو يمثّل كلّ "ما يجري أمام الكاميرا (آلة التّصوير) ويتم تسجيله على فيلم الصّورة. ويظهر على الشّاشة في أثناء العرض من حركات وأحداث ومناظر"[(1)].

---

[1]) فيلد، سيد(2007)، **ورشة كتابة السّيناريو**، ترجمة: نمير حميد الشمري، الجمهورية العربيّة السورية-دمشق: منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامّة للسينما، ص 23.

[2]) فال، يوجين، **فن كتابة السيناريو**، ص 52.

[3]) توروك، جان بول(1995)، **السيناريو/فن كتابة السيناريو**، ترجمة: قاسم المقداد، الجمهورية العربية السورية-دمشق: منشورات وزارة الثقافة_المؤسسة العامة للسينما، ص 204.

[4]) وين، ميشيل(1970)، **حرفيات السّينما**، ترجمة: حليم طوسون، مصر: الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنّشر، ص 258.

[5]) مرسي، أحمد كامل، ووهبة، مجدي(1973)، **معجم الفنّ السّينمائي**،(ط1)، ص 304.

(ب)المكان: يظهر كلّ مشهد في الفيلم في موقع محدّد، فقد يكون في مستشفى أو قطار أو مقهى أو سرداب مظلم أو سفينة أو على شاطئ البحر أو في شارع مزدحم أو مقبرة . . . . الخ.

والانتقال من هذا الموقع إلى موقع آخر يعني بداية مشهد جديد، لأنّ المشهد السّينمائي "لا يتحدد بما يحتويه من حدث ولا بدخول وخروج الممثّلين ولكن بتغيير المكان أو مرور الوقت. فإذا ما قطعنا من مأدبة إلى رجل نائم في البيت فيجب أنّ نفكّر في هذه اللقطة المفردة باعتبارها مشهداً آخر. ويرجع السّبب في ذلك في الواقع إلى تغير المكان"[(2)].

وكذلك الحال إذا وقع المشهد في المستشفى وتمّ الانتقال من غرفة العمليات إلى قاعة انتظار الزّوار، ومن ثمّ إلى الغرفة الخاصّة بالطّبيب فنحن نكون أمام ثلاثة مشاهد مستقلة.

ويؤدي ارتفاع عدد المشاهد الذي يتميّز به الفيلم إلى تنوع الأمكنة الفيلميّة، إذ "أنّ الفيلم يحتوي على ثلاثين مشهداً تمت إمّا في أماكن مختلفة أو تعود إلى نفس الأماكن. فتمثّل الثّلاثين مشهداً رقماً معتاداً يمكن تقليله أو زيادته"[(3)].

(ج) الزّمان: يحدث المشهد عادةً في زمن معيّن: صباحاً أم مساءً، ضحىً أم ليلاً، شتاءً أم صيفاً. والتّغيير في الزّمن يدلّ سينمائياً على الانتقال من مشهد إلى آخر، فــ"عندما ننهي مشهداً من غرفة النّوم ليلاً وتعرض اللقطة التّالية لنفس غرفة النّوم في الصّباح فيجب أنّ نعتبر هذا مشهداً جديداً رغم أن المكان لم يتغير. والسّبب هو مرور الوقت"[(4)].

وتقييد المشهد بحدّ الزّمان يجعل سير الزّمن الفيلمي مرهوناً بحركة المشاهد، التي تمنح الفنّ السّينمائي خصوصيّته الزّمنيّة، فبواسطة هذه الحركة يستطيع الفيلم أن "ينتقل بسهولة بين الحاضر والماضي بل والمستقبل، ويسمح بتجاوز الفترات الزّمنيّة عدّة مرّات، ويمكن فيه ضغط الزّمن وتوسيعه، فضلاً عن عرض أحداث تدور في زمن واحد في أكثر من مكان واحد"[(5)].

وبناءً على ما تقدّم "يصبح كلّ من المكان والزّمان عنصرين على درجة بالغة من الأهميّة بالنّسبة للفيلم السّينمائي"[(6)]، فمن خلالهما يتمّ الإحساس بالتّحول والتّغيير، وتتجلّى كثير من السّمات الخاصّة بفنّ السّينما، فهما يختلفان "في الفيلم اختلافاً كبيراً عمّا هو واقع في الحقيقة والحياة. وذلك نتيجة للتّوليف السّريع أو البطيء بين اللقطات، والرّبط بين الأماكن المتباعدة، وتوقيت الإيقاع الذي يبتدعه المخرج. إنّ حادثة سيّارة تصطدم بعابر سبيل تقع عادةً في لحظة زمنيّة عاجلة. ولكنّ اللقطات

---

[1]) المرجع نفسه، ص 6.

[2]) فال، يوجين، **فن كتابة السيناريو**، ص 53.

[3]) المرجع نفسه، ص 53.

[4]) المرجع نفسه، ص 53.

[5]) فولتون، ألبرت(1958)، **السّينما آلة وفن تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون**، ترجمة: صلاح عز الدين و فؤاد كامل، مصر: مكتبة مصر، ص 239–240.

[6]) فال، يوجين، **فن كتابة السّيناريو**، ص 52.

التّفصيليّة والتي تعبر سينمائياً عن هذه الحادثة، قد تقع في زمن يمتدّ ويطول عما هو في واقع الحياة، وكذلك الحال في المكان. ويعبّر عنه المخرج الرّوسي (كوليشوف) بقوله: "خلق جغرافيّة بطريقة التّركيب الفنّي بين اللقطات. وقد يطول المكان والزّمان أو يقصر في الفيلم عنه في الحقيقة والواقع، حسب مقتضيات اللّغة السينمائيّة، أو التعبير الفنّي، أو الموقف الدّرامي"[1].

يقترب المشهد في بنائه العام من السّيناريو، بل هو صورة مصغّرة عنه، فهو يتكوّن في الأساس من بداية ووسط ونهاية، غير أنّنا لا نرى عند العرض إلا جزءاً منه، وقد يكون الجزء المختار للعرض في البداية أو الوسط أو النهاية، فمن النّادر تصوير مشهدٍ بكليته[2].

وهو يتشكّل عادةً من "سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها، يجمع بينها عنصر مشترك، هو المنظر أو التّطور أو الحركة أو الشّخصية أو الحالة النّفسية أو ما إلى ذلك"[3].

ويتفاوت عدد اللقطات من مشهد إلى آخر وفقاً لطبيعة كلّ مشهد والغاية الدّراميّة المرجوة منه، فـــ"لا يتحدد طول المشهد بأيّة ضروريات ماديّة ولكن فقط تبعاً لاحتياجات القصّة. ويمكن أن يتكوّن من عدّة لقطات أو من لقطة واحدة أو اثنتين"[4].

والغاية الدّراميّة (احتياجات القصة) هي التي تفرض شكل العلاقات (أنماط الربط) بين اللقطات في المشهد الواحد وبين المشاهد أيضاً، وتأخذ هذه العلاقات في الغالب نمطين من أنماط الرّبط، هما:

أولاً: القطع: يمثل هذا النّمط من أنماط الرّبط "صفة من صفات الانتقال الفوري من لقطة إلى أخرى، وهي تصل ما بين الصورة الأخيرة من اللقطة وبين الصورة الأولى من اللقطة التالية"[5]. ويتميّز بالسّرعة في الانتقال، ويتم عادةً بتغيير موقع الكاميرا، وتتسم العلاقات فيه بإحدى الصّفات التّالية:

(أ) أفقيّة تجاوريّة: حيث يتمّ صف اللقطات بجانب بعضها بطريقة تشعر بالعدّ والإحصاء، وتبدو خلالها كل لقطة هي صورة مستقلة رغم الترابط الكبير بينها.

(ب)خطيّة مسترسلة: "حيث تربط بين اللقطات وحدة زمنيّة مستمرة، ووحدة فضائيّة ووحدة حدثيّة أو سرديّة: إذ تكمل الثانية ما بدأته الأولى أو تكون امتداد لجزء موجود في الأولى"[6].

(ج) خطيّة متقطعة: تنشأ عن "وصل اللقطات بطريقة ينتج عنها عدم التّتابع الزّمني، وذلك بسبب قفزة مفاجئة من جزء في الحركة إلى جزء آخر، تفصله عنه فترة قصيرة في نفس اللقطة، حتى أنّ المنظور يبدو كأنه يقفز من مكان إلى مكان آخر، فجأة دون تمهيد أو توطئة "[1].

---

[1]) مرسي، أحمد كامل، و وهبة، مجدي، **معجم الفن السينمائي**، ص 141.
[2]) ينظر: فيلد، سيد، **السيناريو**، ص 139-140.
[3]) سوين، دوايت، **كتابة السيناريو للسينما**، ص 297.
[4]) فال، يوجين، **فن كتابة السيناريو**، ص 52.
[5]) مرسي، أحمد كامل، ووهبة مجدي، **معجم الفن السينمائي**، ص 91.
[6]) الزاهير، عبد الرزاق، **السرد الفيلمي**، ص 76.

(د) خطية تزامنيّة: "حيث يُلجأ إلى المناوبة بين لقطات تتواجد في نفس اللحظة"[2].

ثانياً: الرّبط المستمر أو المتسلسل: حيث يصبح المشهد "عبارة عن مقطع للقطة طويلة تامّة سرديّاً ودلاليّاً بدون تغيير في موقع الكاميرا"[3].

وينجم عن أشكال العلاقات الرّابطة بين اللقطات أنواع عديدة من المشاهد، ومن أبرز هذه الأنواع أو أكثرها شيوعاً:

أولاً: مشهد التجميع: يقوم على أساس "الرّبط بين لقطات منفردة متنوعة تم تصويرها دون أية مراعاة لحركة مستمرة"[4]، وتشكّل هذه اللقطات في مجموعها "وحدة من المعلومات أو الفكر. وقد تسمّى أحياناً مشهداً إخبارياً. ومشاهد التّجميع شائعة الاستخدام في أفلام الحقيقة. وغالباً ما تراها عند تغطية فيضان أو إعصار أو رحلة سياحيّة أو جولة في مصنع أو ما إلى ذلك"[5]. والمتحرك الفعلي في هذا النّوع من المشاهد هو الكاميرا التي "تنتقل خلال المكان جميعه، لتلتقط لمحة من هذا، وبضعة صور من ذاك، وقطعين أو ثلاث قطعات من شيء آخر. ولكن اللقطات جميعها ترتبط ببعضها، في أنها تتناول نفس الموضوع"[6].

ثانياً: مشهد التّتابع (الحركة): هو المشهد الذي يكون فيه تدفق الحركة مستمراً من البداية إلى النّهاية دون وجود أيّ قطع في التّتابع أو قفزات، مشكّلاً "وحدة من الحركة المستمرّة. قد يتضمن مشهد التّتابع عدداً كبيراً من اللقطات، و لكنّه ينتهي عندما يكون هناك فاصل في الزّمن"[7].

ثالثاً: مشهد الحوار: يتمثّل في "الكلام المنطوق على لسان الممثّلين والممثّلات في الفيلم ويقوم بوضعه المؤلّف أو أحد المختصّين في هذا الفنّ بعد الانتهاء من كتابة المعالجة وتحديد المواقف التي تحتاج إلى حوار"[8]، وقد يدور "بين شخصين أو أكثر"[9].

ورغم تراجع مساحة المشاهد الحواريّة في العمل السّينمائي _كون الحوار بالدّرجة الأولى وسيلة مسرحيّة لا فيلميّة_ إلا أنّها إن وجدت لا تقل في أهميّتها الدّرامية عن أنواع المشاهد الأخرى، فـــ"الحوار يعبّر عن الفعل، وأحياناً يكون هو الفعل"[10].

---

[1]) مرسي، أحمد كامل، ووهبة، مجدي، **معجم الفن السينمائي**، ص 186 وينظر: **السّرد الفيلمي**، ص 76.
[2]) الزاهير، عبد الرزاق، **السرد الفيلمي**، ص 76.
[3]) المرجع نفسه، ص 77.
[4]) سوين، دوايت، **كتابة السيناريو للسينما**، ص 66.
[5]) المرجع نفسه، ص 66.
[6]) المرجع نفسه، ص 68.
[7]) لمرجع نفسه، ص 65.
[8]) مرسي أحمد كامل، ووهبه مجدي، **معجم الفن السينمائي**، ص 100.
[9]) فيلد، سيد، **السيناريو**، ص 139.
[10]) فيلد، سيد، **ورشة كتابة السيناريو**، ص 25.

وقد بيّن (سيد فيلد) أهمّ وظائف الحوار في السّيناريو بوصفه المادة الأساسيّة للفيلم على النّحو الآتي: "أولاً، الحوار يدفع القصّة إلى الأمام. ثانياً، الحوار يوصل الحقائق والمعلومات للقارئ أو الجمهور. ثالثاً، الحوار يكشف الشخصّية"[1].

ويتميز الحوار الفيلمي عادةً بالإيجاز، لأنّ الكثير من الشرّح يجعل الحوار رخيصاً ولا يجلب الانتباه [2]. والإطالة في الحوار أو اتساع مساحة المشاهد الحواريّة في الفيلم قد يضعفانه وربما يخرجانه عن إطاره الفنّي ويستحيل إلى مسرحيّة مكتوبة أو مصوّرة، فــ"الحوار في المسرح يعتبر الوسيلة الأساسيّة للتعبير بينما هو في الفيلم يشارك بدوره كمصدر للمعلومات مع كل العناصر الأخرى"[3]، والفيلم في حقيقته "وسيلة بصريّة- صورة متحركة- وشاشة- السّيناريو هو قصة تسرد بالصور"[4].

والحديث عن أنواع المشاهد هنا لا يعني الاستقلالية التّامة لكل نوع بل هيمنة ذلك النّوع، فقد يحصل تداخل بين هذه الأنواع فنجد لقطة لمتحاورين في مشهد التجميع، وقد يحتوي مشهد الحركة على حوار والعكس صحيح.

الفصل الأول

[1]) المرجع نفسه، ص 73.

[2]) ينظر: المرجع نفسه، ص 73.

[3]) فال، يوجين، **فن كتابة السيناريو**، ص 30.

[4]) فيلد، سيد، **ورشة كتابة السيناريو**، ص 80.

التصوير المشهدي في القصيدة العربيّة المعاصرة/الماهية والأصول:

أولاً: التصوير المشهدي في القصيدة العربيّة المعاصرة/مقاربة نظريّة:

أصبحت السينما ببنيتها البصريّة/الصوتيّة تنافس اللغة الشعريّة بقدرتها على التعبير الفني وبلورة رؤية ما، بما تمتلكه من أساليب عرض متنوعة وإمكانات فنية عالية، امتزجت فيها خبرات الفنون السابقة مع روح العلم وتمظهرات الحياة الراهنة، فـ"المبدع السينمائي ينهل من مصادر متعددة.. فهو يأخذ من الشعر مونتاجه وترابطه القائم على التجاور، ومن الموسيقى شكلها وسيولة الزمان والمكان فيها، والتكرار والتنوع ويترسم تراكيبها اللحنية وهارمونيها وطباقاتها، ومن الرسم تلك العناية بميزانسين المشهد وتفاصيله ونسبه التكوينية الجمالية، وذاك الميل للتجريد في الأفلام التجريبية، وتجارب الضوء، والتصميم اللاشكلي، وتجاوز النزعة الفوتوغرافية التقليدية نحو وسائل أكثر فنية وإبداعية"[1].

وقد منحت هذه التعدديّة السينما طبيعة اتصاليّة تركيبيّة، فـ"كونها فناً جامعاً لمجمل الفنون يتضمن أكثر من قناة اتصالية وأكثر من وسط حسي، ويستخدم عدداً غير محدود من الشفرات المختلفة، فهي تشترك مع معظم الفنون في شفراتها سواء تلك التي تندرج في بنائها الفني، أو تلك الناتجة عندما تكون هذه الفنون موضوعاً لها، فضلاً عن شفراتها السينمائيّة الخاصة"[2].

إذاً فنحن كما يقول المخرج السينمائي (جان غريمون): "لن يمكننا أبداً أن نبتكر أداة للمعرفة والثقافة أكثر مرونة وإقناعاً من السينما ولا أن نحلم بفن أن يكون أكثر كمالاً"[3].

وقد أكد كبار منظّري الفن السّابع قيمته التّعبيريّة ووظيفته الذّهنيّة من خلال النّظر إليه على أنه كتابة أو لغة عالميّة[4]، "فعند ((جان كوكتو)) ((الفيلم هو كتابة بالصّور)) بينما يعتبر الكسندر أرنو أنّ ((السينما لغة صور لها مفرداتها وبديعها وبيانها وقواعد نحوها)). ويرى جان ابشتين في اللغة

---

[1]) صنكور، صفاء(1995)، نقطة التحول، مدخل لدراسة علاقة الشعر بالسينما، الشعر العربي...الآن، بحوث الحلقة الدراسية، **مهرجان المربد الشعري الحادي عشر**، العراق_ بغداد25-11إلى 1-12-95، ص136.

[2]) المرجع نفسه، ص139-140.

[3]) آجيل، هنري(2005)، **علم جمال السينما**، ترجمة إبراهيم العريس، الجمهورية العربيّة السّوريّة_دمشق: منشورات وزارة الثّقافة- المؤسّسة العامة للسينما، ص 156-157.

[4]) ينظر: المرجع نفسه، ص 154.

السينمائيّة ((اللغة العالميّة))"[1]. ويضيف (روبير بريسون): "ليست السينما استعراضاً، بل هي كتابة"[2].

ومن الذين نحوا هذا المنحى الناقد الفرنسي (الكسندر ستروك)، الذي ابتكر مصطلح الكاميرا قلم، فـ"هو يرى أنّ السّينما أصبحت أداة تعبير مثل غيرها من الفنون، وأنها ليست مجرد عرض، بل لغة تعبير قائمة بذاتها، وأن الكاميرا هي القلم الذي يخط حروف هذه اللغة الفنّية الجديدة"[3].

ويؤكد (مارسيل مارتن) "أنّ السّينما، أكثر من أي وسيلة أخرى للتّعبير الجمالي، هي لغة الوجود أو الكينونة، وأنها ربما كانت أيضاً اللغة المثلى، وأنها فوق ذلك وبوضوح شديد، هي ذاتها وجود"[4].

وكان (آيزنشتاين) سبّاقاً إلى التماس هذا البعد الكتابي أو الإستعاري _كما يسمّيه هو_ في جوهر العمليّة السينمائيّة، فقد لاحظ التّطابق التّام بين فكرة التّوليف الهيروجليفيّة المستخدمة في الكتابات القديمة لإنتاج الدّلالة، حيث يعبر الجمع بين صورتين بطريقة ما عن الفكرة، وبين المبدأ العام لتركيب اللقطات السينمائيّة[5].

وقد أدرك شعراء المعاصرة ثراء هذه اللغة واتساع مداها، فأدخلوها إلى قصائدهم ليضاعفوا من طاقاتها التّعبيريّة، إيماناً منهم بأنّ اللغة الشعريّة العليا هي "تلك اللغة المشتركة بين الفنون، تقرأها فتشعر أنّك تشاهد فيلماً، وتسمعها وكأنّك في حضرة الموسيقى، وتتأمّل فيها وكأنّك أمام لوحة. وعندما تقطعها مشاهد لتدخلها في نصٍ آخر تكون مكتفيّة المعنى"[6].

وأدّى حرصهم المتزايد على الإفادة القصوى من إمكاناتها إلى بروز ظاهرة فنّيّة جديدة في النّص الشّعري المعاصر ألا وهي ظاهرة التّصوير المشهدي، التي يعمد فيها الشّاعر إلى "وضع المشهد أمامنا وحيث نتلقّاه كما نتلقّى صورة تتكشّف تدريجيّاً"[7]، مضفياً الصّفة البصريّة على نصّه، مكسباً إيّاه بعض الملامح الدّراميّة، ذلك أنّ المشهديّة في أكمل حالاتها هي: "فكرة تتمثّل بشكل مرئي ودرامي في آنٍ واحد"[8].

---

[1]) مارتن، مارسيل(1964)، **اللغة السينمائيّة**، ترجمة: سعد مكّاوي، مصر: الدّار المصريّة للتأليف والتّرجمة، ص 5.
[2]) آجيل، **علم جمال السّينما**، ص 157.
[3]) مرسي، أحمد كامل، ووهبة، مجدي، **معجم الفنّ السّينمائي**، ص 53.
وينظر: آجيل، هنري، **علم جمال السينما**، ص 157.
[4]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 9.
[5]) ينظر: جانيتي، لوي دي(1981)، **فهم السينما**، ترجمة: جعفر علي، (ط2)، الجمهورية العراقية: وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، ص 225، وينظر: آجيل، **علم جمال السينما**، ص 153.
[6]) النّصير، ياسين(2000)، اللغة الشعريّة العليا، **مجلّة الرّافد**، (ع38)، ص 74.
[7]) لوبوك، بيرسي(2000)، **صنعة الرّواية**، ترجمة: عبد السّتار جواد، (ط2)، عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ص 68.
[8]) وين، ميشيل(1970)، **حرفيّات السينما**، ترجمة: حليم طوسان، مصر: الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنّشر، ص 255.

ولعل أدق أو أوجز تعريف للتّصوير المشهدي في القصيدة المعاصرة هو: كل أداء شعري قابل للتّصوّر البصري وما يرافقه من مسموعات صوتيّة وينطوي على عنصر درامي، وهو يضارع السّيناريو أو المشهد الممنتج في السينما، حيث يستعاض عن الكلمة بالصّورة ويتراجع دورها من الحامل الأول للدّلالة إلى مجرّد المترجم للصّورة/الصوت بوصفهما الوسيط النّاقل للمعنى في الفيلم، الصّورة تستبطن المعنى، المعنى تحول إلى صورة تدل عليه في المشهد الشّعري، الذي يتقاطع في بنيته النصيّة مع جوهر الشكل السينمائي باعتبارهما "ترتيباً معيناً من الحركات المسموعة والمرئيّة التي تشكل تركيبة فضائيّة/زمانيّة أي شكلاً لرؤية الكون هو استراتيجيّة الإدراك الحسي"[(1)].

واللغة في تلك الحالة لم تعد "أداة للشّعر، إنّما كانت وسيلة للتوصيل وهي _أي اللغة_ تقابل في حياديتها حياديّة (الشّريط السينمائي)، والحياديّة هنا تعني عمليّة تحول اللغة من غاية معنيّة في التشكيل إلى وسيلة إخباريّة تعوض بالقراءة دور الشّريط المرئي"[(2)].

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ استراتيجيّة الإدراك الحسّي المتّبعة مشهدياً في الشّعر العربي المعاصر، التي تعمل على تجسيد المعنى تجسيداً ملموساً، أي إعطائه شكلاً مادياً تتحقق شعرياً عبر أسلوب الوصف الذي يعمل عمل المنظومة التكنولوجيّة، المستخدمة في الفن السّابع، فهو "ينقل معنى اللقطة من اللغة المنطوقة إلى لغة التّعبير التّشكيليّة. ويبدو إذن أن على الكلمة أن تتجنّب أن تلعب دور الشّرح المطوّل للصورة، في كل مرّة يكون هذا ممكناً فيه"[(3)].

ويؤدي حلول الخطاب البصري محل الخطاب اللغوي في الصّورة الشعريّة المشهديّة إلى تحول في عمليّة التّلقي، إذ "يعمل على الارتفاع بالمتلقي من نظام القراءة/سامع إلى نظام القراءة/مُشاهِد. وذلك من خلال استنفاذ أكبر ما يمكن من الثّروة الدّلاليّة الهائلة التي تحملها الصّورة السينمائيّة نتيجة اختزالها المعقد لنظام علاماتي يكاد يكون لا منتهياً، ورصدِ مكوّنات هذه الثّروة داخل الصّورة السينمائيّة من ديكور وكادر وإضاءة وظل. . وغير ذلك من لوازم البنية البصريّة"[(4)].

يقوم المبدأ العام للبناء الغالب على الصّورة الشعريّة المشهديّة على أساس تصوير مشهد مرئي/مسموع تصويراً حيّاً، يخلو من التّعليق أو الإلقاء المباشر للأحاسيس، حيث يعمل الشّاعر على انتقاء بعض صور الواقع أو تفاصيل الحياة اليوميّة، وقد يستدعي هذه الصّور من التراث أو يستلهمها من وحي الخيال، ثمّ "يقدّم أدقّ جزئيّة يدركها، ويعرضها دون تعليق، ويترك لتلك الصّورة أن تحمل

---

[1]) مايّو، بيير(1997)، **الكتابة السينمائيّة**، ترجمة: قاسم المقداد، الجمهورية العربيّة السورية– دمشق: منشورات وزارة الثّقافة–المؤسسة العامة للسينما، ص 145.

[2]) شغيدل، كريم، **الشّعر والفنون، دراسة في أنماط التّداخل**، ص 169.

[3]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 182.

[4]) الدّوخي، حمد محمود(2009)، **المونتاج الشعري، في القصيدة العربيّة المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 47.

مفهومات خاصّة بها"[1]، أي أنّه يبدأ بعرضها على صفحة القصيدة عرضاً مباشراً يشعر إزاءه المتلقي بالآنيّة والحياديّة، فتتوإلى الصّور المنتقاة على الورق كما تتلاحق اللقطات على شاشة السّينما أو جذاذات السيناريست. ويتشكّل من مجموع هذه الصّور النّابضة بالحيويّة والحركة أو السّاكنة منها مشهداً شعرياً متكاملاً، يربط بين لقطاته المنفردة "عنصر ما مشترك بينها جميعا"[2]، يجعلها قادرة على حمل رؤية شعريّة موحدّة بدلالة منسجمة، "تنطلق في حالة الحدث إلى أبعد من المرئي لتلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكون مشهداً كاملاً، وتؤدي الهزّة المرتقبة"[3]، التي هي من وجهة نظر النّقد الحديث "الغاية من الشّعر"[4].

وهذه الرّؤية أو تلك الدلالة هما اللتان تتحكمان بترتيب اللقطات الشعريّة وتناسقها داخل الصّورة المشهديّة، أي أنهما يفرضان شكل العلاقات القائمة بينها، التي من خلالها يتحدد نمطها المشهدي: وصفي أم سردي أم حواري، فهي تتعاقب على نحو خاص يستهدف تجسيد رؤية معيّنة أو إحداث أثر نفسي عميق[5]، شأنها في ذلك شأن التشكيل السينمائي الذي "لا يكفي أن نعرّفه باعتباره مجموع التشكيل المرئي والتشكيل الصّوتي. لأنّ تعريفاً كهذا يفتقر إلى الدّقة ويُهمل الأساسي. التشكيل السينمائي هو توليفة (شملة) مجرّدة (أي لا مرئيّة ولا صوتيّة إنما هي شملة عقلية بحتة) من التأثيرات الجمالية التي تثيرها، لحظة إثر لحظة"[6].

وتتكوّن الصورة الشعريّة المشهديّة إضافة إلى بنيتها اللغويّة من ثلاثة عناصر، وهي العناصر ذاتها المكوّنة للمشهد السينمائي[البنية الدرامية/المكان/الزمن]:

أولاً: البنية الدراميّة/الحركة:

تنبُع القيمة الدراميّة للصورة الشعريّة المشهديّة من إمكانيّة خلق الإحساس بالراهن والواقعي، فهي: "ليست تعبيراً عن تجربة منجزة أو منتهية، أي أنها ليست حديثاً عن تجربة أخذت هيأتها الكاملة خارج القصيدة، بل هي على العكس من ذلك تماماً. إن جزءاً كبيراً من الثراء الدرامي للتجربة أنها تكتسب نموها من خلال نمو القصيدة نفسها، أي أن الدراما، هنا، ليست في ((تجربة ما)) يجري التعبير عنها، بل تكمن في ((العملية)) التي تتشكل بها هذه التجربة داخل نص معين. وبتعبير آخر، إن الدراما تتدرج في العملية ذاتها، عملية ((تشكيل)) التجربة، ومنحها هيأة محددة مع نمو القصيدة

---

[1]) ماثيسن، ف.ا.(1965)، **ت.س. اليوت الشّاعر النّاقد مقال في طبيعة الشّعر**، ترجمة: د.إحسان عبّاس، بيروت_ صيدا: المكتبة العصريّة، ص 140.
[2]) سوين، دوايت، **كتابة السّيناريو للسّينما**، ص 63.
[3]) اليافي، نعيم، **تطوّر الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي الحديث**، دمشق: منشورات الاتحاد للكتّاب العرب، ص 262-263.
[4]) المرجع نفسه، ص 263.
[5]) ينظر: جبرا، جبرا إبراهيم(1967)، **الرّحلة الثّامنة، دراسات نقديّة**، بيروت_صيدا: المكتبة العصرية، ص 53.
[6]) مايو، بيير، **الكتابة السينمائيّة**، ص 171.

نفسها. وهنا يتجسد جانب كبير مما في القصيدة من رشاقة، وحيوية، وإمتاع. لذا: فإن ما يفتننا في القصيدة ليس مجرد تعرفنا لفكرتها النهائية، بل متابعتنا للعملية التي بواسطتها يتـــم الوصول إلى تلك الفكرة"[1].

ويرى (ت.س. اليوت) أن: "العنصر الدرامي في الشعر يكمن في قدرته على أن يبلغنا الإحساس بحياة واقعية، الإحساس بالراهن القائم:_أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساساً فعلياً"[2].

ويعد (ليون سيرميليان) حضور التجربة ومنح الإحساس بواقعيّة مستديمة من أهم السّمات المميزة للطريقة المشهديّة، الخالقة للبنية الدرامية، يقول: "في المشهد، يقاد القارئ، عبر العملية التي يتم فيها تحقيق النتيجة. **وبذا فالمشهد يمنح القصة حضوراً ومباشرة.** نحن لا نستطيع أن نسرد أحداثاً لم تقع، إلا أن الكاتب يستطيع أن يمنحنا الانطباع بأن الأحداث تجري الآن، وكأنها تحدث للمرة الأولى، وأن الحدث متفرد ولا يمكن له أن يتكرر. وهكذا فالمشهد يجعل الماضي حاضرا.

ليس هنالك شيء، مثل المشهد، قادر على أن يمنح الحياة والحركة للقصة"[3].

"عندما نكتب القصة بالطريقة المشهديّة، فإنها لا تكون استرجاعية. إذ يبدو الحدث المنفرد وكأنه يحدث للوهلة الأولى. وهذا التأثير الجديد يجعل المشهد تجربة أكثر توتراً، مما هي عليه عملية إعادة استرجاع تجربة ما. فالمشهد يمنح القصة توتراً. والتوتر حالة يصبو إليها الكاتب. والشعر أكثر توتراً من النثر. وإن ما نبغيه هو تقديم محاكاة متوترة للحياة _إيهام متوتر للواقع_"[4].

ويشكل اعتماد الشاعر المعاصر أسلوب التجسيد وسيلة أساسية لعرض الفكرة أو التجربة في المشهد الشعري أي تقديمه بإطار مادي ملموس منبعاً آخر من منابع البنية الدرامية في الصورة الشعريّة المشهديّة، "فالتفكير الدرامي لا يأتلف ومنهج التجريد، لأن الدراما، أي الحركة، لا تتمثل في المعنى أو المغزى، وإنما هي تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد إلى معنى ومغزى، أعني في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة. ومن ثم كان التفكير الشعري تفكيراً بالأشاء ومن خلال الأشياء، أي تفكيراً مجسماً لا تفكيراً تجريدياً"[5].

---

[1]) العلاق، علي جعفر(أكتوبر1986–مارس1987)، البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب، **فصول**، (م7)، (ع1)، ص 39.

[2]) ماثيسن، ف.ا.، **ت.س. اليوت الشاعر الناقد، مقال في طبيعة الشعر**، ص 147.

[3]) سيرميليان، ليون(1987)، بناء المشهد الروائي، ترجمة: فاضل ثامر، **مجلة الثقافة الأجنبية**، بغداد، (ع3)، ص 80.

[4]) المرجع نفسه، ص 82.

[5]) إسماعيل، عزالدين(1978)، **الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، (ط3)، القاهرة: دار الفكر العربي، ص 281.

وتنبثق السمة الدراميّة في مشهديّة الشعر العربي المعاصر في بعض الأحيان من انطواء القصيدة على عنصر المقابلة أو التناقض، أي من "غناها بالحركة الداخلية: بالفكرة ونقيضها، بتعارضات الداخل والخارج، والحلم والواقع، والروح والجسد، وتتضمن انعكاس ذلك كله على لغة الشاعر وصوره وصياغته"[1].

إنّ "التفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب. ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات.

فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة. فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء، أعني مفردات الحياة ذاتها. فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية، بل كل نظرة وكل كلمة، هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها، وسواء التفتنا إلى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت"[2].

ثانياً: المكان:

يُشكّل المكان عنصراً أساسيّاً من عناصر الصورة الشعريّة المشهديّة، كونه يمثّل القاعدة المادية التي ينهض عليها المشهد الشعري، والشاشة العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته، التي من خلالها يتم عرض كل عناصره[3].

وتتجلى أيضاً في أساليب بنائه وعرضه كثير من الخصائص المميزة للفن السابع، الدالة على إفادة الشعري من السينمائي، المؤكدة حضور البنية المشهديّة فيه، ومن أبرز هذه الخصائص:

أ- القدرة على الانتخاب والتركيب، حيث يتم بناء المكان الشعري من تجميع عناصر منفصلة والتوحيد بينها، فـــــــ"المكان الفيلمي يقدم نفسه كتركيبة متجانسة تضم عناصر متفرقة"[4].

---

[1]) العلاق، علي جعفر، **البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب**، ص 40.

[2]) إسماعيل، عزالدين، **الشعر العربي المعاصر**، ص 279.

[3]) ينظر: هياس، خليل شكري(2010)، **القصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب**، (ط1)، الأردن/إربد: عالم الكتب الحديث، ص 254،250.

[4]) آجيل، هنري، **علم جمال السّينما**، ص 111.

ب- مرونة الحركة وحرية الانتقال، اللتان يصنعهما اتكاء الشاعر المعاصر على الكاميرا السينمائيّة، فهي بخلاف الكاميرا الثابتة في المسرح:

- تستطيع التجوال في المكان الواحد وتقديمه من زوايا مختلفة لتجسيد الوضع المكاني على أكمل وجه.
- تتمكن من تصوير المشاهد الداخليّة والخارجيّة في جميع الأماكن المغلقة والمفتوحة بما تمتلكه من قدرة على الوصول لأي مكان وبالتالي سهولة الانتقال عبر المشاهد من مكان إلى آخر، إذ "يبرز الدور الأساسي الذي يلعبه المكان في الفيلم من جراء أن الكاميرا تستطيع الذهاب إلى أية بقعة في العالم. وبدون أي تأخير يمكن أن يكون المشهد في أفريقيا ثم يتبعه بمشهد في آسيا. ويمكن تقديم مشهد في طائرة ويكون المشهد التالي في أعماق الأرض في منجم فحم.

والمسرح محدود في هذا المجال. فلا يمكن أن يذهب إلى الأماكن حيث تقع بعض أحداث معينة ولكن يجب أن يحاول إحضار هذه الأحداث إلى أماكن يمكن تقديمها على خشبة المسرح"[(1)].

ثالثاً: الزمن:

يُعدّ الزمن ركناً أساسياً من أركان الصورة الشعريّة المشهديّة مثله مثل العنصر الدرامي وعنصر المكان "لأن الأحداث تفترض دائماً استمرارية المكان، كما تفترض الخط التطوري الزمني"[(2)]، فإذا كان المكان هو الوعاء الحاوي لكل العناصر المشهديّة فإن الزمن هو الخيط الذي يجمع تلك العناصر[(3)]. وقد أوضح (مارسيل مارتن) في (كتابه اللغة السينمائيّة) هذه الازدواجيّة في الفن السابع، ومن ذلك قوله عنه: "إنه أقدر الفنون على اجتياز المسافة والسيطرة عليها، وهو على الأخص فن مسافة، وهو يخلع عليها واقعاً جمالياً، وهو أيضاً أكثر الفنون استعداداً للتغلب على الزمن التي يظل المستقبل مع ذلك محرماً عليه، إذ أنه مثلنا، يصطدم بجدار اللحظة الحاضرة الذي لا سبيل إلى تجاوزه، لكنه يستطيع أن يقلب نظام التسلسل وأن يلعب على الأخص بالمدة البديهية، فيلغيها أو يبسطها ويمدها. فلنقل إذن أن السينما هي في نفس الوقت فن مسافة وفن مدة، وأن هذا الازدواج هو منبع امتلائها الواقعي الذي لا يجارى"[(4)].

ووفقاً لما تقدم نتبيّن حقيقةً مهمة، وهي: إن طريقة تشكّل الصورة الشعريّة المشهديّة، أي بناءها بناءً مشهديّاً تفرض زمناً واحداً هو الزمن الحاضر، لأن الفعل يُفْتَرَض أن يجري بالنسبة للقارئ المُشاهِد

---

[1]) فال، يوجين، **فن كتابة السيناريو**، ص 53.

[2]) هياس، خليل شكري، **القصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب**، ص 176.

[3]) ينظر: المرجع نفسه، ص 176-177.

[4]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 242.

في اللحظة التي يراه فيها على شاشة القصيدة[1]، فالزمن فيها "يتم بناؤه بالوقائع(....)الفعل يأخذنا معه: ونحن نستقبله كفعل وكحركة وليس كمدة. والزمن في السينما أيضاً هو دائماً منسوب إلى زمن وحركة والسينمائي، كما يقول كريستيان متيز في عبارة مثيرة، ((حينما يريد تغيير الزمن، فهو مضطر إلى تغيير المكان))"[2].

وبفعل هذا الحضور للزمن وتلك الحركة تكتسب هذه الصورة حيويتها وديناميتها، ومن خلال تعالقه مع العناصر الأخرى تكتمل هويتها المشهديّة، فهي كالفيلم عبارة عن: "تتابع زمني للصور"[3].

يقول كريستيان متيز: "الصورة الفلمية تشبه الوجود لذا فهي تروي دائماً بالزمن الحاضر"[4].

ويغلب على النص المشهدي في القصيدة العربيّة المعاصرة مجموعة من السمات المميزة، أهمها:

أولاً: شفافيّة المنظور:

يحرص الشّاعر المعاصر في معظم نصوصه الشعريّة، المبنيّة بناءً مشهديّاً على تنحية صوته، "للابتعاد بها، ما أمكن، عن شبهة الغنائيّة"[5]، متكئاً في ذلك على الوصف الموضوعي الخارجي، الذي يكفل له عدم التدخل في نصّه ويساعده على خلق مسافة بينه وبين موضوعه، تسمح بانسياب المشهد الشّعري "بشكل بريء، حتى يتم تحول التصورات المنقولة فيه إلى صور بصريّة عضويّة"[6]، وتصبح "الرؤية مجموعة من الأحداث الموضوعيّة التي اختيرت بمهارة وقطعت في نقل محايد للواقع"[7].

إن الأسلوب يقوم هنا على الوصف الخالي من التعليقات والتفسيرات، وهذا ما يُعرَف أدبيّاً بتقنية (عين الكاميرا)، المستوحاة من السينما، التي يُعْتَمَد فيها دائماً لنقل النص رؤية آلة التصوير "التي تسجل الأحداث بتجرد وبدون تحيز. إنها تقدم الوقائع وتسمح للقارئ بأن يفسر لنفسه"[8]، "رؤية لا يتدخل فيها المؤلف حيث لا يقال فيها إلا ما يمكن أن يلحظه مصور سينمائي موضوعي أو تسجله مسجلة

---

[1]) ينظر: توروك، جان بول، **السيناريو/فن كتابة السيناريو**، ص 223.

[2]) المرجع نفسه، ص 223.

[3]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 227.

[4]) توروك، جان بول، **السيناريو/فن كتابة السيناريو**، ص 223.

[5]) صالح، فخري(1996)، سعدي يوسف شعرية قصيدة التفاصيل، **مجلة فصول**، (م15)، (ع3)، ص 142.

[6]) فضل، صلاح(1996)، **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، (ط1)، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر_ لونجمان، ص 417.

[7]) العاني، شجاع(1990نيسان)، الكتابة بالكاميرا، دراسة في اللغة السيمية في ادب محمد خضير، **الاقلام**، (ع4)، ص 72.

[8]) جانيتي، لوي دي، **فهم السينما**، ص 488.

صوت"[1]، يعمل من خلالها الشّاعر على "إقصاء حوادثه وعواطفه وآرائه ليفسح المجال أمام أشخاصه بعواطفهم وآرائهم وظروفهم وأزيائهم"[2]، مقدماً "محضراً لسلوكهم أمام موقف معيّن، على حد تعبير الناقد الفرنسي كلود ادموندماني"[3]، متجنباً تحديد طابع هذه الشخصيات وأفكارها وانفعالاتها إلا من خلال أفعالها وكلامها، أي عبر ما يمكن أن يُرى ويُسمع[4].

وقد يتّبع الأسلوب ذاته في تقديمه للأشياء ومناظر الطّبيعة الحيّة، مما يؤدّي إلى "غياب للنبرة الذاتية وسيادة للنبرة الحيادية حيث يكون الحدث أو الآخرون أو الأشياء هم أبطال المشهد الشعري"[5].

وقد يكون الشاعر جزءاً من المشهد الشعري، كأن يكون أحد المشاركين في الحدث المشهدي أو البطل المحوري فيه أو المعاينين له عن بعد، وهو في تلك الحالات الثلاث يظل محتفظاً بموقعه كراصد أو ناقل محايد للمشهد، يكتفي بوصف ما يجري دون إبداء مباشر للرأي أو محاولة للكشف عن رمزيّة المنقول.

ويتحدث الشاعر أحياناً عن نفسه بضمير الغائب، تشبثاً بالرؤية الموضوعيّة كونها تمثل وجهة النّظر الأساسيّة في السّرديّة المشهديّة، وإمعاناً في التخفّي، إذ يشكّل هذا الضمير وسيلةً صالحةً يتوارى وراءها الشّاعر فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء، دون أن يبدو تدخله صارخاً ولا مباشراً إلا إذا كان محروماً مبتدئاً. إنّ الشّاعر يغتدي أجنبيّاً عن النّص المشهدي وكأنّه مجرد ناقل له بفضل هذا ((الهو)) العجيب[6].

ويتمكن الشّاعر بواسطة ضمير الغائب من تعميم التّجربة، فـ"إنّه يعني إن شئت: أنا، وإن شئت أنت، فأنا هو، وهو أنت. إنّ ((هو)) يعني الوجود في جماله ودمامته، وسعادته وشقاوته، وبدايته ونهايته"[7].

وهو يساعد على تقوية الإحساس بواقعية المشهد ويضاعف من إمكانيّاته الشعريّة، ويكسبه أبعاداً جماليّة شتّى، فهو ينطوي على الكثير من الأوجه الفنيّة والمعاني الإنسانيّة: "إنّ ضمير الغائب بمقدار ما يبعد الفعل عن التاريخ، بمقدار ما يجسّد هذا التاريخ في صورة من العلاقات الإنسانية المتشابكة

---

[1]) العاني، شجاع، **الكتابة بالكاميرا**، ص 72.
[2]) ترحيني، فايز(1988)، **الدراما ومذاهب الأدب**، (ط1)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص 160.
[3]) العاني، شجاع، **الكتابة بالكاميرا**، ص 71.
[4]) ينظر: توروك، جان بول، **السيناريو/فن كتابة السيناريو**، ص 215.
[5]) صالح، فخري(1998)، **شعريّة التفاصيل أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، دراسة ومختارات**، (ط1)، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص 103.
[6]) ينظر: مرتاض، عبد الملك(ديسمبر/كانون الأول1998م)، في نظريّة الرّواية بحث في تقنيات السّرد، **سلسلة عالم المعرفة**، (ع240)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص 177.
[7]) المرجع نفسه، ص 181.

في مجتمع يظل، أبد الدهر، قائما على الخير والشر، والحق والباطل، والعدل والظلم، والسلم والحرب، والصحة والمرض، والغنى والفقر .... وفي هذه الثنائيّات المتناقضة ما يؤجج الصراع، ويضرم التنافس، ويوتر علاقات الناس بعضهم ببعض . . . إنّ ((هو)) هو العالم الأدبي الذي يريد أن يبتعد عن الواقع فيصور شيئاً منه، ويتنكب عن التاريخ، فيكتب صحيفة من صحائفه، تحت شكل آخر.
إن ((هو)) هو الإنسان الأدبي.
وإنه للعالم السحري.
وإنه للحياة المتخيّلة القائمة على صورة الحياة التي نحياها.
وإنه لهو، ونحن، وأنتم، والآخرون؛ وكل من يجوز أن يحيوا على صورة ما، في هذه الحياة التي نحياها على الحقيقة. إن ((الهو)) حياة أدبية، صورة خيالية، لوحة فنية، لقطة جمالية، عجائبية سحرية، سحرية عجائبية، أسطورة واقعية، واقعية أسطوريّة"[1].

ولهذه الأسباب ولغيرها عدّ (عبد الملك مرتاض) وجود (الهو) ضرورة نصّيّة وحياتيّة وإنسانيّة:
"من دون ((هو)) تغتدي الحياة مراً طعمها، وبشعة مرآتها، وقاسية ظروفها؛ تفقد اللذاذة، وتعدم السعادة.
إن ((الهو)) هو الأداة السحرية التي تجتث من أعماق نفوسنا، نفوسنا، وتنفض عنها ما ران عليها من عبوس، وتميط من على طواياها ما لحقها من شؤم وشقاء، ويأس وقنوط"[2].

ثانياً: النقل الحي للتجربة:

تلتقي الصّورة المشهديّة في الشّعر العربي المعاصر مع فكرة (السّينما–عين)، التي تسجّل الحياة في لحمها الحيّ[3]، إذ يحاول الشّاعر دائماً إيهام القارئ المشاهد بتلقائيّة التصوير وآنية العرض من خلال ملء المشهد الشّعري بأكبر قدر ممكن من العناصر التي يحتمل وجودها فيه، تأكيداً على عدم التصرّف به ونقله نقلاً مباشراً بكل حذافيره دون زيادة أو نقصان.
ويعمل أيضاً على حشده بالحركة المصوغة بآنيّة الفعل[4] أو المتمثّلة في جوهر الصور المعروضة. وبفعل توفر خاصيّة الإيحاء بالمباشرة، وبسبب وجود عنصر الحركة تتحدد الصيغة الزّمنيّة المعتمدة مشهديّاً في الشّعر، وهي في الغالب صيغة الزّمن الحاضر، الذي يجعلنا نصطدم بجدار اللحظة

---

[1]) المرجع نفسه، ص 181–182.
[2]) المرجع نفسه، ص 182.
[3]) ينظر: مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 67.
[4]) ينظر: عيد، رجاء (اكتوبر1986– مارس1987)، الأداء الفنّي والقصيدة الجديدة ، **فصول**، (م7)، (ع1)، ص 55.

الحاضرة[1]، ونحسّ بحيويّة المعروض وحرارته وكأننا نشاهد عرضاً سينمائيّاً أو نقرأ نصاً سيناريويّاً، ذلك "أن الخاصية الجوهرية للصورة السينمائيّة هي حضورها، فبينما يعتمد الأدب على مجموعة من الأزمنة النحوية التي تسمح لنا بوضع الأحداث بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر فإن الأفعال في الصورة تقع دائماً في الحاضر"[2].

و"أن الحقيقة الأساسيّة في كل أشكال السينما، والتي تحدد بالتالي القوانين المسيطرة على السيناريو، هي أن الفيلم عرض منظور مسموع، أي صور متحركة، تمثل أمام أعيننا في الوقت الحاضر ..

ومن أهم ما يترتب على هذه الحقيقة الأساسيّة أن السيناريو، كالمسرحيّة، لا يمكن أن يقدم غير الزمن الواقعي . . فالمؤلف لا يستطيع أن يعبر عن نفسه في السيناريو أو المسرحية، لا يستطيع أن يقول: (وفي هذه الأثناء مرت السنون) أو (وبعد سنوات عديدة) أو (وبعد ذلك) فالسيناريو لا يستطيع أن يشير إلى الماضي، ولا يستطيع أن يحدثنا عن شيء حدث منذ زمن بعيد أو في مكان أخر، كما لا يستطيع أن يلخص الأحداث مثلما تفعل الأشكال الملحمية. السيناريو لا يستطيع أن يقدم إلا ما يمكن تمثيله أمام أعيننا في الحاضر في زمان ومكان يقبلهما إدراكنا، وهو من هذه الناحية مشابه للمسرحية . . "[3].

ويظل الزّمن الحاضر هو الزّمن المهيمن في النّصوص الشعريّة المشهديّة، حتى في مشاهد الاسترجاع (التي يعود فيها الشّاعر إلى الوراء، مستذكراً موقفاً أو حدثاً أو منظراً معيناً)، ومشاهد الأحلام (أحلام اليقظة والنوم)، ومشاهد الاستباق (التي تحمل نبوءةً بالمستقبل)، لأنّ أيّ مشهد من هذه المشاهد يزيح مشهد اللحظة الحاضرة ويحل محلّه، متصدراً شاشة العرض الشّعري، ويبدو ماثلاً أمامنا وكأنه يحدث للتوّ، فهذه المشاهد أو الصور "تكون حاضرة كما تكون صور الفيلم القصصية حاضرة في منتصف منظر يعرض ((عودةً إلى الوراء)) يُعْتَقَد بأن حاضر الفيلم هو الذي يجري أمام عينيه"[4].

وهذا ما أوضحه (روب جرييه) أثناء حديثه عن سيكولوجية الصورة في نظريته السّرديّة، القائمة على أساس التّبرير السيكولوجي لوسائل العرض السينمائيّة، التي يستخدمها في أعماله الرّوائيّة[5]، يقول جرييه: "أن الخيال عندما يكون متوقداً فلا بد أن يكون دائما في الحاضر، إن الذكريات التي نعود لرؤيتها، والمناطق النائية، واللقاءات القادمة، وحتى الأحداث الماضية التي يعيد كل منا تنظيمها في

---

[1]) ينظر: مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 242.

[2]) فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، ص 419.

[3]) بالاش، بيلا(1977)، **السيناريو شكل أدبي جديد، من كتاب الفنان في عصر العلم**، ترجمة: فؤاد دوارة، بغداد: منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية، ص 252.

[4]) توروك، جان بول، **السيناريو/فن كتابة السيناريو**، ص 224.

[5]) ينظر: فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، ص 419.

رأسه بالتعديل الحر لمجرياتها تعتبر كأنها فيلم داخلي يتكون لدينا باستمرار. وبهذه الطريقة إذا كان هناك شخصان يجلسان في بهو المنزل ويتذكران إجازة الصيف فإنه لا يسعنا أن نقول إنهما يريان البهو فحسب، بل إن صورة الشاطئ ومشاهد الإجازة المستحضرة تحل بالتدريج محل البهو حتى ليظن الإنسان أنه يعيش فيها"[1].

وصيغة الحضور هذه هي التي تمنح المشهد الشّعري نبض الحياة وحرارة الرّوح، وتقوّي فكرة وجوده العياني وتجسده باعتباره واقعاً ملموساً، فنحن كما نعلم "لم يحيى أحد في الماضي، ولن يحيى أحد في المستقبل. الحاضر هو شكل الحياة بكل صورها، ولا سبيل إلى تجنب هذا الوضع. إن الزمن عبارة عن دائرة تدور إلى ما لا نهاية. المنحنى المنحدر منها هو الزّمن الماضي، أما المنحنى الصاعد فيها فهو المستقبل . . . [2]".

يقول (روي آرمز): "ولا شك أنّ آرنولد هاوزر على صواب أيضاً حين يقول إن تجربة الزمن _في عصرنا الحاضر_ إنما قوامها بالدرجة الأولى ذلك (الوعي باللحظة التي نجد أنفسنا فيها).
فعند هذا المؤرخ الاجتماعي كل شيء آني أو معاصر أو مرتبط باللحظة الحاضرة له قيمة ودلالة خاصة بالنسبة لنا، إلى حد أن مجرد تزامن الأحداث _في حد ذاته_ يكتسب معنى جديداً (وإلى حد أن عالمنا الثقافي) قد اصطبغ بأجواء اللحظة الحاضرة والمباشرة"[3].
ويرى (نعيم اليافي) "أن نقل التجربة حية إلى القلب مأثره فائقة لم يستطع لا العلم ولا الفلسفة أن يحققاها، لم يستطع إلا الشعر الرفيع"[4]، ولإتمام مقولته أضيف والفن السّابع أيضاً.
وأجد من المفيد هنا أن أورد ما قاله عن قصيدة (أغنية من فيينّا) للشّاعر (صلاح عبد الصبور)، لأن الفكرة العامة في كلامه تنطبق على الصورة المشهديّة، فهو يبين ما تمتلكه هذه القصيدة التي تعتمد في معظم أجزائها على البناء المشهدي من إمكانيّات تمكنها من تجسيد التجربة تجسيداً حيّاً وجعلها أكثر قرباً من المتلقي، يقول اليافي: "والقصيدة التي بين أيدينا من هذا الشعر فهي تملك التجربة حية، وتمكننا في الوقت نفسه من أن نمتلك لحظة حية من لحظات التجربة الإنسانية، لحظة لا تفاجئنا بسر من الأسرار وإنما تقدم إلينا موقفاً شعورياً كان أبعد ما يكون عنا وهو الآن أقرب ما يكون إلينا لأننا نحسه ونلمسه ونراه وإن لم نستطع أن نتبينه، وفي هذا الموقف ندرك حساً ذا معنى، أو رائحة ذات معنى، أو ندرك شيئاً لا بالعقل الذي لا يتمكن من أن يفهم ارتباطات الموقف بل بالإحساس القادر

---

[1]) المرجع نفسه، ص 420.
[2]) آرمز، روي(1992)، **لغة الصّورة في السينما المعاصرة**، ترجمة: سعيد عبد المحسن، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 138.
[3]) المرجع نفسه، ص 133.
[4]) اليافي، نعيم، **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، ص 273.

على إدراك هذه الارتباطات، أو لنقل لا بالإحساس وحده بل بشيء يعرفه الإحساس، شيء أقرب إلى المعرفة وأكثر مباشرة منها، بشيء ملموس ومحسوس، شيء كالتجربة نفسها وقد أسرتها الصور والإحساسات التي تثيرها الصور، وكلما عملت الصور كصور ازداد ثراء الإحساسات والدلالات، وامتدت معطياتها"[1].

ثالثاً: واقعيّة اللغة:

تتميز الصورة الشعريّة المشهديّة بالاعتماد على البناء الواقعي للكلمات والجمل، "وإنزال لغة الشّعر منزلة الحديث العادي"[2]، حيث يتم التخلّي عن الوسائل الشعريّة التقليديّة، التي تتكئ على المجاز والاستعارة والتّشبيه وإحلال المعجم اللغوي الذي "يلامس السطح المباشر للاستعمال اليومي"[3] محلّها، أي رفض "أساليب التزيين والعبارات الشعريّة الإنشائية، التي تعتمد على الغرابة والدهشة والمفارقة، وإن وُجِد شيء من هذا فمرده إلى أن القصيدة بتمامها توحي بها من غير أن تكون للعبارة المفردة امتيازها الخاص"[4].

وعليه تكون الجملة الشعريّة فيها "ذات تركيب وظيفي _إن جاز التعبير_، فهي تشير إلى المعنى المقصود بصورة مباشرة، حاملة في الوقت نفسه طعم الواقع اليومي وخشونته وصلابته من غير ضجيج أو توتر"[5].

ويرجع ذلك إلى أن الخيال في الصورة الشعريّة المشهديّة خيال واقعي انعكاسي، تكون العلاقة بين مفرداته اللغويّة قائمة على التناسب والتوافق بين الدلالات بعيداً عن الغرابة والإغراب، وما أشبه ذلك، لأن لها هدف هو التوصيل، أي نقل المعنى إلى القارئ بواسطة الصورة التي تمثله، وبمعنى أدق إلى طغيان السّمة التصويريّة على هذه الصّورة الشعريّة، التي يقتصر دور المفردة أو الجملة فيها على "ترجمة جميع المفاهيم المجردة إلى عبارات محسوسة"[6]، أي تجسيد الصورة والصوت باعتبارهما وسيلة لا غاية، إذ "لا تعود الكلمة مجرّد رمز يشير إلى معنى، بل تصبح الألفاظ هي الأشياء ذاتها"[7].

---

[1]) المرجع نفسه، ص 273-274.

[2]) عباس، إحسان(1980)، **من الذي سرق النار خطرات في النقد والأدب**، جمعتها وقدمت لها: الدكتورة وداد القاضي، (ط1)، بيروت، ص 82.

[3]) عيد، رجاء، **الأداء الفني والقصيدة الجديدة**، ص 55.

[4]) مصطفى، خالد علي(1979/6/25)، العين وحركة المشهد، **جريدة الثورة العراقية**، ص 6.

[5]) المرجع نفسه، ص 6.

[6]) توروك، جان بول، **السيناريو/فن كتابة السيناريو**، ص 212.

[7]) العاني، شجاع، **الكتابة بالكاميرا**، ص 73.

وهذا البعد التصويري هو الذي يقوّي صلة الشّعر بالسينما ويجعله وسيلة تعبيريّة، تستند على الأبجديّة السينميّة في الأداء لا على انحرافات اللغة، "فالسينما بنظر ميتز تعاني من نقص في البعد اللغوي .. لذلك فأنّها لا تملك المستوى الثاني من اللغة .. وتكاد المسافة بين الدّال والمدلول التي تميز العلامة اللغويّة، أن تختفي في السّينما ((فالدال هو الصّورة والمدلول هو ما تمثّله هذه الصّورة، أضف إلى ذلك أن أمانة التصوير الفوتغرافي تجعل الصّورة جد مشابهة الأمر الذي يؤدي في النّهاية مع قيام الميكانزمات السايكولوجية للمشاركة بتأكيد إنطباع الواقعية المشهور وتقصير المسافة))"[1].

وقد أوضح (صفاء صنكور) ذلك بقوله: "والشعر بهروبه من المعنى يحاول الهروب خارج عملية الدلالة ووجوده المفهومي .. إلى تقديم نفسه كوجود شيئي .. أو بالأحرى كـــ(تعبير) وفق مفهوم دوفرين الذي تبنّاه ميتز . . إنّ القصيدة تحاول تقديم نفسها ككل كامل الدلالة والمعنى في أي مكان سواها، فتكون ((وحدة دلاليّة قائمة بذاتها)) تنزع دلالتها الاصطلاحيّة (أو الاتفاقيّة)، لتحاول اللحاق بالتعبير إذا فهمنا التعبير حسب ميتز ودوفرين ((يوجد التعبير حينما يكون المعنى ملاصقاً إن صح هذا القول للشيء حينما ينشق منه مباشرة، وحينما يختلط بصورته تماما))"[2].

وتبدو واقعيّة اللغة ملمحاً بارزاً في معظم النصوص الشعريّة المعاصرة، التي تنحو منحىً تصويريّاً، ربما لأنّ هذا المستوى من اللغة قد يكون أقدر من غيره على تمكين الشّاعر من نقل الجزئيّات، وبالتالي ضمان الدّقة والوضوح المنشودين في هذه النصوص، ولذلك جعل التصويريون "استعمال لغة الحديث في الشعر واختيار الكلمة ذات الدّلالة الدّقيقة، لا أية كلمة مقاربة في دلالتها"[3] من أهم مبادئهم.

ويجد شعراء آخرون من غير التصويريين في واقعيّة اللغة مجالاً رحباً للصدق الفني، يقول (ييتس): "لقد كنّا نريد التخلص لا من مقاييس البلاغة وحدها فحسب، بل من العبارة الشعريّة أيضاً، لذلك حاولنا أن نخلع كل ما يتسم بالتكلف وأن نختار أسلوباً أقرب إلى الكلام، بسيطاً كأبسط أنواع النثر كأنه صيحة تخرج من القلب"[4].

ويؤكد (ت. س. اليوت) ضرورة اقتراب لغة الشّعر من لغة العصر: "إن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العاديّة اليوميّة والتي نستعملها ونسمعها. فسواء أكان الشعر يقوم إيقاعه على نظام نبر المقاطع، أم كان إيقاعه يقوم على عددها، وسواء أكان الشعر مقفى أم كان غير مقفى، وسواء التزم

---

[1]) صنكور، صفاء، **نقطة التحول مدخل لدراسة علاقة الشّعر بالسينما**، ص 143.
[2]) المرجع نفسه، ص 153.
[3]) عبّاس، احسان، **من الذي سرق النّار**، ص 81.
[4]) المرجع نفسه، ص 82.

شكلاً محدداً أم تحرر من الشكل: فإنه لا يستطيع أن يستغني عن صلته باللغة المتغيرة التي يستعملها الناس العاديون في اتصالهم بعضهم ببعض"[1].

بل يعد هذا الاقتراب بالنّسبة له علامةً على حداثة النّص الشّعري وعصريّته، إذ أنّه يعزو تطور الشّعر وثوراته المتكرّرة عبر التّاريخ إلى التّغيير المستمر في لغة الحديث اليومي، فهناك تناسب طردي _من وجهة نظره_ بين انقلابات الشّعر وتحولات اللغة التي لا تنتهي[2].

ولعلّ هذا المستوى من اللغة، المعتمد مشهديّاً في الشّعر "انعكاس لطبيعة الموضوعات التي عالجها هذا الشّعر، فقد برزت فيه قضايا الإنسان المعاصر ومشكلاته وتفصيلات حياته اليوميّة، بما فيها من إحساس بالغربة والضّياع والتعقد والاضطراب الفكري والرّوحي. ولم يكن مناسباً أن يعبّر عن تلك الموضوعات بلغة خطابيّة على طريقة الواقعيّة الكلاسيكيّة، ولا بلغة ذاتيّة محافظة على طريقة الرّومانسية ورموزها"[3].

والمتتبّع لنماذج الشّخصيّات المشهديّة في نصوص الشعر العربي المعاصر _وهي غالباً ما تكون من النّاس العاديين_ يدرك مدى الانسجام بين واقعيّة اللغة في هذه النّصوص وعاديّة هذه النماذج الإنسانيّة، التي أصبحت محط أنظار الكاميرا الشعريّة، تبحث عنها أينما تكون، مسلطةً الضّوء على ظروفها وبيئاتها وأنماط عيشها، مصورةً أدق التفاصيل في حياتها، وقد يبلغ بها الأمر حدّاً أن تتسلل في بعض الأحيان إلى وجداناتها وعوالمها الدّاخليّة، كاشفةً أفكارها وخفايا نفوسها، جاعلةً من ذلك كله مادةً قابلة للمعاينة البصريّة والسّمعيّة. ومرد ذلك الاهتمام في الواقع إلى "أن عصرنا ((هو عصر الإنسان العادي، وليس عصر الملوك والأبطال الذين يخرجون على الطبيعة ويصنعون أشياء خارقة عاديّة. وهذه حقيقة تنطبق علينا وعلى غيرنا من سكّان هذا العالم))"[4].

ولكن ثمّة ما يجب توضيحه في هذا السّياق: إنّ واقعيّة اللغة في مشهديّة الشّعر العربي المعاصر لا تعني التّقليد الحرفي للغة الحياة اليوميّة، وبالتّالي غياب سمتي الإيحاء والرّمز، وأخذ "الصورة نفسها على حالها الظّاهري ولا شيء وراء ذلك"[5]، كما هو الحال عند التصويريين الذين "يعمدون إلى أن يجرّدوا اللفظة من إيحاءاتها التي تتناثر من حولها في شعر الرومانطيقة مثلاً، أي أنهم يخلعون عن الكلمة كل ما يمكن أن يتصل بها من إثارات عاطفيّة، فإذا مرّت كلمة ((القمر)) في

---

[1]) النويهي، محمد(1971)، **قضية الشّعر الجديد**، (ط2)، مصر: مكتبة الخانجي، دار الفكر، ص 19.

[2]) ينظر: المرجع نفسه، ص 20-21.

[3]) العبد، محمد(اكتوبر1986- مارس1987)، سمات اسلوبيّة في شعر عبد الصبور، **فصول**،القاهرة: الهيئة المصّريّة العامّة للكتاب، (م7)، (ع1)، ص 99.

[4]) الصباغ، رمضان(1998)، **في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية**، (ط1)، الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، ص 146.

[5]) عبّاس، احسان، **من الذّي سرق النّار**، ص 84.

الشّعر الرومانطيقي أثارت شعوراً بالوحدة، ثم شعوراً بحزن رقيق، ولكن التصويريين أرادوا أن تكون اللفظة خالية من كل هذه الإيحاءات"[1]، التي تعد في المقابل سمةً جوهريّةً وأصيلةً للفظة المشهديّة في الشّعر العربي المعاصر، بتحققها يُبرر انتماء هذه النّصوص لعالم الشّعر وتبرز هويّتها الفنّية بجلاء.

يعتمد الشّاعر المعاصر في بناء صوره المشهديّة على الجزئيّات الموحية، إذ تشكّل كل كلمة أو عبارة فيها عنصراً مشعّاً بالدّلالة، قد يكون جزءاً من صورة جزئيّة (صورة) وقد يشكّل صورة جزئيّة كاملة (لقطة)، و"كل صورة من الصّور تتكثف فيها طاقة من الدّلالات والعواطف والوجدانات قابلة للانفجار والاتساع والعطاء الغزير بعد التّأمل الطّويل"[2]. وتشترك هذه الصّور جميعها في تكوين انطباع عامّ أو تشكيله، والشّاعر لا يريدنا أن نحلل هذه الصّور تحليلاً منطقيّاً أو أن نخلص إلى نتيجةٍ ما، انطباعاً كانت أو فكرة ولا أن نأخذ كل صورة على حدة، لأنّ الصّور حين تترجم في هذه النصوص إلى معانٍ منثورة تضيع في حلقاتٍ من التّجريد ومواقع من التّفريد، بحيث لا تصبح صوراً على الإطلاق، إنّ كيانها يتمثّل في تتابعها وتفاعلها وتحدّيها لذهن القارىء[3].

وتنأى سمة الإيحاء هذه، الماثلة في لغة النّص الشّعري المشهدي به عن النّثريّة والابتذال، وتكفل له مستوىً عالياً من الشعريّة، يجعل معه القارئ المشاهد _على حد تعبير ت.س. اليوت_ "يقول: هكذا كنت أتحدّث لو استطعت أن أتحدّث شعراً"[4].

وقد لخّص (ت.س. اليوت) هذه المسألة بقوله: "صحيح أنّنا لا نريد من الشّاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفيّة لطريقته هو في الكلام العادي وطريقة أسرته وأصدقائه وحيّه الخاصّة. لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة الغفل التي يجب أن يصنع منها شعره. فهو _شأنه في ذلك شأن المثال_ الذي يجب أن يكون مخلصاً لمادته التي يقوم بتشكيلها"[5].

ويعبّر (إرنست فيشر) عن هذا المعنى قائلاً: "إنّ الشّاعر تؤذيه الكلمة التي تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة النقد الصغيرة، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنيناً، فهي لم تعد قطعة عملة بل مجرّد قطعة معدن، ورنينها يثير في النّفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة في حياة كل يوم. إنّ الكلمة التي تستخدم في قصيدة لا يكون لها معناها الموضوعي وحده بل يكون لها أيضاً معنى أعمق، معنى سحري. إنّ انفعال الإنسان البدائي الذي يعيد صنع الأشياء بمجرد ذكر اسمها، وبذلك يسيطر عليها، ما زال باقياً في الشّعر. وكثير من الكلمات التي تستخدم في القصائد تبدو كما لو

---

[1]) المرجع نفسه، ص 83.

[2]) اليافي، نعيم، **تطور الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي الحديث**، ص 266-267.

[3]) ينظر: عناني، محمد(1985)، التّصوير والشّعر الانجليزي الحديث، **فصول**، (م5)، (ع2)، ص 26.

[4]) النّويهي، محمد، **قضيّة الشّعر الجديد**، ص 21.

[5]) المرجع نفسه، ص 22.

كانت نابعة مباشرة من (المنبع)، وتحدث أثرها كأنما هي تقال لأول مرة في هذا المكان وهذه اللحظة، في هذا السّياق المحدد، بهذا المعنى المحدد"([1]).

ويبدو من كل ما تقدّم إذن أنّ استخدام اللغة العاديّة المألوفة (لغة الحياة اليوميّة) في الصّورة الشعريّة المشهديّة هو في الأساس مطلب فنّي، يتمشّى مع تجاوب القصيدة المعاصرة مع معطيات الفنون الأخرى ولا سيما السينما بشكل خاص، ومع متغيّرات العصر بشكل عام، فهو _ أي هذا الاستخدام اللغوي_ كالصّورة التي تصوَّر أو تُنْقَل أو تُتَرْجَم أو تُبَثّ بواسطته جاء بمثابة "استجابة لدواعٍ نامية في حياتنا الحاضرة"([2])، والشّعراء كما يقول (إحسان عبّاس): "إنّما يرمون بالشّكل الجديد لا إلى طرافة الشّكل وحده، فهذه تجعل عمر الشّعر قصيراً، وإنما هم يلبّون دعوة الحياة المتجدّدة وحركتها ومداخلها النّفسيّة الدّقيقة ومشكلاتها الاجتماعية، ويغيّرون النّغمات القديمة ليصبح الشّعر كفؤاً بالتّعبير عن متطلّبات الحياة الجديدة"([3]).

ويرى (محسن إطيمش) "إنّه من الأمور المؤكدة أنّ وعي الشّاعر الجديد، موقفه الواقعي، اهتمامه بما يدور حوله من مشكلات اجتماعيّة وسياسيّة، والتصاقه الشّديد بالقضايا التي تهمّ المجتمع ككل، هيّأه إلى الاقتراب من لغة النّاس، وتوظيفها في القصيدة"([4]).

رابعاً: واقعيّة التّصوير والحسيّة الاختزاليّة:

تعدّ واقعيّة التّصوير أو القدرة على منح المتلقي إحساساً بالواقعيّة من أهمّ الملامح السّينميّة حضوراً في مشهديّة الشّعر العربي المعاصر، باعتبار أنّ السّينما فنٌّ واقعيٌّ، فهو "قادرٌ على أن يعطي الإحساس بالواقع خيراً ممّا يفعل غيره، وأن يفرض علينا حاضر العالم، أن يدلنا على ثقل الأشياء، أن يحيطنا بوجود الأشخاص، وباختصار أن يقدّم لنا عالماً إن لم يكن غير صورة فنحن لا نجد عسراً في النّفاذ إليه والذّوبان فيه"([5]).

وقد أكسب الشّاعر المعاصر صوره المشهديّة هذه الميزة الفنّيّة، المستمدّة من الفنّ السّابع باستقائه مضامين هذه الصّور من المعطى الواقعي، والعمل على تصويرها تصويراً حسّيّاً عبر آليّة الوصف الميكانيكي الدّقيق، ومن خلال العناية بالتفاصيل السّريعة المختصرة أو البطيئة المسهبة، التي تستغرق المشهد كله، وبالتّركيز على الجزئيّات ووضع الأشياء الصّغيرة والأمور الدّقيقة وكل ما يُعْتَبَر عاديّاً وهامشيّاً أمام عدسة التّصوير الشّعري.

---

[1]) فيشر، إرنست(1971)، **ضرورة الفن**، ترجمة: اسعد حليم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص 220.

[2]) عباس، إحسان، **من الذي سرق النار**، ص 83.

[3]) المرجع نفسه، ص 83.

[4]) إطيمش، محسن، **دير الملاك دراسة نقديّة للظواهر الفنّيّة في الشّعر العراقي المعاصر**، ص 173.

[5]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 256_257.

وهو يبلغ بواقعيّة التّصوير هذه مستوىً فنّيّاً رفيعاً، بل لعلّه كما يرى (ت.س. اليوت) يحقق الهدف الذي يبتغيه كل شاعر، فـــ"إنّه كثيراً ما أكّد أنّ ((ليست الإثارة هدفاً للشّاعر _وأنّها ليست محكّاً لنجاحه، وإنّما هدفه أن يقيّد شيئاً ما)). وهو يعني بذلك أن الأهمّيّة الكبرى إنّما تكمن في أن يقدّم الشّاعر _تقديماً محسوساً_ تفصيلات وجزئيّات حصل عليها بعناية ودقة في الملاحظة"[1].

ويشير (ف.ا. ماثيسن) إلى أنّه "بهذا يقترب من اعتقاد هيوم بأنّ ((الهدف الأكبر في الشّعر إنّما هو وصف صائب محكم محدّد))"[2].

ولابد من الإشارة إلى أنّ سمة الكثافة الحسّيّة، المقترنة بملمح الواقعيّة في التّصوير المشهدي في الشّعر المعاصر ليست معناها أنّها حسّيّة مفتوحة، مترامية الأطراف، تقتضي استقصاء كل ما يمكن وزجّه في محيط المشهد الشّعري سواءً أكان منتجاً نصّيّاً أم غير ذلك لمجرّد تأكيد هذا الملمح وتقوية الإحساس به، بل هي في حقيقتها حسّيّة اختزاليّة، ترفض الحشو والزّيادة وتنحّي الكادرات المجدبة فنّيّاً من فضاء المشهد الشّعري حتى ولو كانت من أركانه الأساسيّة على مستوى الواقع، "إنّ الشّاعر كثيراً ما يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها تماسكها البنائيّ كله ولا يبقي منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها، سواءً الأصليّة فيها والمضافة إليها. فليس المهم دائماً أن تكون الصّورة المكانيّة مكتملة التّكوين أمام العين المبصرة، أي موافقة لمنطق المكان والتّنسيق المكاني للأشياء. صحيح أنّ (الرّؤية) الشعريّة ينبغي أن تكون واضحة ومحددة أمامنا منذ البداية حتّى نستطيع النّفاذ إلى الفكرة أو الشّعور الماثل فيها، غير أنّ (الرّؤية الشعريّة) لا تقف عند حدود الرّؤية البصريّة، إنما هي قد تفتّتها وتتجاوز عن بعض عناصرها التّي لا تؤدّي دوراً حيويّاً في تلك (الرّؤية الشعريّة)"[3].

إنّها عمليّة اختيار وتنظيم يتطابق فيها صنع الشّاعر مع عمل المخرج السّينمائي، الذي "يختار من كتلة الواقع التّي تعرض نفسها عليه، الأجزاء المحددة التي تبدو ملائمة له، بسبب طابعها الدّال، ويسجلها بالكاميرا، ويجمع ((الأجزاء)) التي حصل عليها بهذه الطّريقة، في ترتيب محدد، بحيث يعطي لتتابعها معنى"[4].

والشّاعر عند أفلمته للواقع لا يأخذ من المشهد الحقيقي إلا العناصر المعبّرة، التّي تتضاعف طاقاتها الشعريّة داخل النّص الشّعري المشهدي، وكأنّه يضع نصب عينيه دائماً فكرة قابليّة التّصوير في السّينما، التي أشار إليها (جان ايشتين): "إنّ ما أسمّيه القابليّة للتّصويــر هو كل مظهر للأشياء أو

---

[1]) ماثيسن، ف.ا.، **ت.س. اليوت الشّاعر النّاقد**، ص 131.
[2]) المرجع نفسه، ص 131.
[3]) إسماعيل، عز الدّين، ص 153.
[4]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 70.

للأشخاص أو للأرواح تتزايد صفته الأدبيّة بعرضه سينمائيّاً، وكل مظهر لا تتزايد قيمته بعرضه السّينمائي ليس قابلاً للتّصوير، ولا يكون جزءاً من الفن السّينمائي"[1]، و"قد ركّز بوند القول في ضرورة الإخراج المتميّز لشيءٍ محسوس، وفي الدّقة والاقتصاد في اللغة ((وأن لا يستعمل الشّاعر إطلاقاً أيّة لفظة ليس لها يد في العرض والإخراج))"[2].

إنّ واقعيّة التّصوير في الصّورة المشهديّة وغلبة صفة الحسّية عليها لا يعنيان أنّها صورة آلية فوتوغرافيّة، تنقل الواقع نقلاً أميناً، فهي "غير واقعيّة وإن كانت منتزعة من الواقع . . . . إنّها لا تمثّل المكان المقيس بل المكان النّفسي"[3]، أي "أن النموذج هنا ليس مرآة تعكس ما في الخارج ولا شاشة تعكس ما في الداخل، إنه تشكيل جديد لعلاقة الداخل بالخارج"[4].

وقد قدّم (ستيفن اسبندر) في كتابه: (الحياة والشّاعر) مثالاً يدعّم هذه الحقيقة النّقديّة، ويؤكد أنّ الشّاعر "يشترك مع سائر الفنّانين في قدرته على رؤية الأشياء كما لو كان ينظر إليها للمرّة الأولى"[5]، وهو مثال طويل بعض الشّيء، سوف أقتطف منه الجزء الآتي، يقول اسبندر: "ومع أنّي أعلم أنّ لون الحقل أخضر في الصّيف وبني يشوبه السّواد في الشّتاء وأبيض حينما يكسوه الثّلج لكن كلاً من هذه الألفاظ ليس إلا وصفاً شديد الغموض لمشاعري وأنا أنظر إلى الحقل في الصيف أو في الخريف أو في الشتاء. بل إن لفظة ((وصف)) في الواقع ليست اللفظة الصحيحة في هذا المجال لأني مهما تعمقت في التفاصيل فلن أستطيع أبداً أن أنقل إلى القارئ أية فكرة عمّا كان عليه الحقل حقاً في ذلك الوقت وهذا بالضبط هو الذي يجعل إمكانيات محاولتي أن أولّد الإحساس بالحقل لا حصر لها. وإذا قدر لي التوفيق فأقصى ما أصل إليه هو أن ألقي في ذهن القارئ بصيصاً من النّور قد يوحي إليه بحقل آخر سبق أن شاهده هو، وبهذه الوسيلة ربما أزيد من المتعة التي كانت قد جلبتها له تجربته حين رأى ذلك الحقل"[6].

ويرى الدكتور (إحسان عبّاس) أنّ "تصوير أيّ منظر متكامل من الحياة بناء خياليّ"[7].

قال (كوليردج): "ليس للشّاعر أن يخطف من جيب الطّبيعة. إنّه يستطيع أن يقترض وفي نيّته أن يسدّد ما اقترضه أثناء عمليّة الاستدانة نفسها. تفحّص الطّبيعة _أيّها الشّاعر_ بدقة ولكن اكتب ممّا تذكره. ثمّ ثق في خيالك أكثر ممّا تثق في ذاكرتك"[1].

---

[1]) المرجع نفسه، ص 255.
[2]) ماثيسن، ف.ا.، **ت.س. اليوت الشّاعر النّاقد**، ص 137.
[3]) اسماعيل، عز الدّين، **الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة**، ص 129،127.
[4]) سليمان، نبيل(1986)، **أسئلة الواقعية والالتزام**، (ط1)، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ص 53.
[5]) سبندر، ستيفن(1977)، **الحياة والشاعر**، ترجمة: دكتور مصطفى بدوي، سلسلة الألف كتاب 258، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ص 32.
[6]) المرجع نفسه، ص 35.
[7]) عبّاس، إحسان(1987)، **فنّ الشّعر**، (ط4)، عمان: دار الشروق، ص 128.

إنّ الجوهري في الصّورة المشهديّة ليس فيما ترصده العين أو تتمكن من التقاطه من مشاهد، إنّما في كونها تقنية شعريّة تنقل المألوف من دلالته الواقعيّة المباشرة إلى دلالة رمزيّة تعبّر عن انطباعٍ نفسيّ خاص أو رؤية إنسانيّة عامّة، وهي تسهم بذلك في "تقديم مفهوم عن الواقع إن لم يقم مقامه فإنّه يثريه ويغنيه ويعمّقه"[2]، وقد تستحيل في كثير من الأحيان إلى "فلسفة خاصّة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما"[3].

قال (اليوت) في حديثه عن (بودلير): "ليس باستعماله صور الحياة العاديّة ولا باستعماله صوراً من حياة المدينة القذرة خلق بودلير منفذاً وتعبيراً يحتذيه غيره من النّاس، وإنّما برفع تلك الصّور إلى المرتبة الأولى من الصّدق، ناقلاً لها كما هي جاعلاً إيّاها تمثل أكثر ممّا هي في الحقيقة"[4].

إذاً يمكن القول إنّ الصّورة الشعريّة المشهديّة في حقيقتها بنية خياليّة، مستمدّة من الواقع، غنيّة بالطّاقات الإيحائيّة، تخبئ في أعماقها دلالةً أو تواري في جسدها رمزاً، "وهي على هذا الأساس ليست صورة أولية ((مواجهة)) حسب، إنها علاقة ذات صفة مركبة، تطرح مقترحها الأول عبر العناصر المؤلفة للصورة المرئيّة المباشرة، في حين ترتبط بنسيج ((خفي)) يؤلف صورتها غير المرئية والتي تمثل عادة ((البعد الجمالي)) المقصود في تشكيل الصورة"[5]، إنّها ترتبط في الغالب بالخيال الكنائي[6] أو بما دعاه (ت.س. اليوت) بالمعادل الموضوعي، والذي عدّه "الطّريقة الوحيدة للتّعبير عن العاطفة"[7] في الشّعر حيث يتمّ "العثور على مجموعة أشياء، على موقف، على سلسلة من الأحداث تكون هي الصّيغة التي توضع فيها تلك العاطفة؛ حتّى إذا أعطيت الوقائع الخارجيّة التي لابد أن تنتهي خلال التّجربة الحسّيّة استثيرت العاطفة على التو"[8].

وهي بذلك تختلف عن الصّورة النّقليّة أو الصّورة المرسومة أو الصّورة التّقريريّة المباشرة، التي تحدّث عنها النّقاد وعرّفها بعضهم بأنها الصور "غير الرامزة التي ترسم مشهداً أو موقفاً نفسيّاً وصفاً مباشراً . . . . لا يحمل أي دلالة نفسيّة خاصّة، ولا يرتبط بموقف نفسيّ خاص. إنّه تسجيل أمين

---

[1]) بيكر، كارلوس(1959)، **ارنست همنغواي دراسة في فنّه القصصيّ**، ترجمة: الدّكتور إحسان عبّاس، بيروت- نيويورك: دار نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، ص 92.

[2]) اليافي، نعيم، **تطور الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربي الحديث**، ص 267.

[3]) مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**، ص85-86، نقلاً عن: جيده، عبدالحميد(1989): **الاتجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر**، (ط1)، بيروت- لبنان: مؤسّسة نوفل، ص 119.

[4]) عبّاس، إحسان، **من الذي سرق النّار**، ص 91.

[5]) عبيد، محمد صابر(2000)، **المتخيل الشعريّ: أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث**، العراق: منشورات الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ص 135.

[6]) عرّف (عبدالقاهر الجرجاني) الكناية بقوله: "الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه". مطلوب، أحمد(1987)، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، العراق: مطبعة المجمع العلمي العراقي، (ج3)، ص 158.

[7]) ماثيسن، ف. ا.، **ت.س. اليوت الشّاعر النّاقد**، ص 132-133.

[8]) المرجع نفسه، ص 133.

للمشهد الطبيعي وللحركة التي فيه كما هو واقع الأمر. وليس له من دلالة بعد هذا إلا على مهارة الشّاعر في التقاط المشهد وتنبّه حواسّه له ونقله نقلاً أميناً"[1].

والشّاعر في مثل هذا النّوع من الصّور من وجهة نظرهم "مصوّر يعنى بالشّكل الخارجيّ دون الالتفات إلى ما في صميم هذا الشّكل من علاقات خفيّة . . . الصّورة في هذا المعنى واضحة محدّدة لا تتغلغل في جوهر الأشياء بل تعكس صورها الخارجيّة "[2].

وقد شاع هذا النّمط من التّصوير في الشّعر العربي القديم، ومن الشّعراء الذين اشتهروا به (ابن الرّومي)، ولاسيما حين كان يصوّر مشاهد الحياة اليوميّة في زمانه، "محاولاً أن يقلّد الطّبيعة، مؤلّفاً نماذج تتشابه تمام التّشابه مع النّماذج الأصيلة. فهو إذا رأى خبّازاً، يحاول أن يصوّره مجسّداً حركاته، كأنّها تنعكس انعكاساً على حدقته"[3]، مبدياً براعةً في التقاط اللمحة الخاطفة وتتبّع التّنقلات السّريعة وملاحقة التّفاصيل الدّقيقة، ومن ذلك قوله:

"مـــا أنسَ لا أنسَ خبّازاً مررتُ به ... يدحو الرُّقاقةَ وشكَ اللمحِ بالبصرِ
ما بين رؤيتها في كـــــفه كــــرةً ... وبين رؤيـــتها قـــوراءَ كالقمـــرِ
إلا بمـــقدارِ مـــا تنـــداح دائـــــرةً ... في صفحة الماء يُرمَى فيه بالحجر"[4].

ويصوّر في مشهد آخر عمل قالي الزّلابيّة، فيقول:

"ومُستقرٍ علـــى كرسيِّه تَعِبٍ ... روحي الفداءُ له من مُنْصَبٍ نَصِبِ
رأيته ســـحراً يقــلي زلابيةً ... في رقةِ القِشْرِ، والتّجويفُ كالقَصَبِ
كأنّما زيتُهُ المَغْليُّ حـــين بدا ... كالكيمياء التي قـــالوا ولم تـُــصَبِ
يُلقي العجينُ لُجيناً من أناملهِ ... فيستحيلُ شَبَابيكاً من الذهـــــــــبِ"[5]

ينقل الشّاعر المشهد بحذافيره، فهو يحدد المكان (الكرسيّ الذي يجلس عليه قالي الزّلابيّة)، والزّمان (سحراً)، ويبيّن الهيئة التي كان عليها قالي الزّلابية (يجلس)، وما يبدو عليه من تعب. ويمعن أكثر في التفاصيل، متتبّعاً مراحل نموّ الحدث حين يصف العجين قبل القلي (رقيقة مجوّفة كالقصب،

---

1) اسماعيل، عز الدّين(1963)، **التّفسير النفسي للأدب**، (ط1)، القاهرة: دار المعارف، ص 89.
2) عسّاف، ساسين سايمون(1982)، **الصّورة الشعريّة ونماذجها في إبداع أبي نوّاس**، (ط1)، لبنان: المؤسسّة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ص 24.
3) حاوي، إليا(1980)، **فن الوصف وتطوّره في الشّعر العربي**، (ط3)، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ص 182.
4) ابن الرّومي، علي بن العباس بن جُرَيْج(2000)، **الديوان**، تحقيق: د.عمر فاروق الطبّاع، بيروت :دار الأرقم بن أبي الأرقم، (م2)، ص 277-278.
5) المصدر نفسه، (م1)، ص 457.

ناصعة البياض كالفضّة)، ثمّ يعرض لقطةً للزيت وهو يغلي، مصوّراً بعد ذلك حركة يد قالي الزّلابية وهو يلقي بالعجين في الزّيت وما يطرأ عليها من تحوّل، مشبّهاً إيّاها بالفضّة التي تستحيل ذهباً.

ورغم اكتمال عناصر هذا المشهد (مكان، زمان، حركة) إلا أنّه يفتقر للعنصر الجوهري في الصّورة الشعريّة المشهديّة وفي الشّعر بشكل عامّ، فهو يخلو من الرّؤية التي تولّد إمكانيّة التّـأويل و"تمزّق غلاف الأشياء وتقبض على روحها المستتر، عصير الحياة فيها، أيّ جواهرها"[1]، فالتّصوير فيه وفي المشهد الذي سبقه مقصود لذاته، تبقى حقائق الوجود فيه مغلّفة بغلافها المادّيّ لأنّ الشّاعر يقف عند حدود ما يرى أي عند حدود الرّؤية البصريّة للأشياء دون أن يتجاوز ما يرى إلى ما يتراءى[2]، "يلتزم حدود الظّواهر لا يتعدّاها إلى ما هو أملأ وأروع وأرحب"[3].

وهذا ما جعل (إحسان عبّاس) يقول: "ولو قرأ التّصويريّون تلك الرّسوم الدّقيقة التي خلّفها لنا ابن الرّومي عندما صوّر الأحدب أو قالي الزّلابية أو غيرهما، لعدّوه إماماً لمذهبهم، لأنّ ابن الرّومي لم يكن يعنيه إلا النّقل الدّقيق لمثل تلك المناظر دون أن تكون له غاية إيحائيّة من ذلك النّقل"[4].

ثانياً: التصوير المشهدي في القصيدة العربيّة القديمة:

وتعدّ المشهديّة من الخصائص المهمّة في الشّعر الجاهلي والإسلامي والأموي، وتتجلّى بوضوح في مشاهد الصّيد، حيث صوّر الشّعراء مشاهد كاملة من إبداع الخيال أو الواقع الخاص بهم، تضجّ بالحركة والصّراع وتزخر بالصّور البصريّة والسّمعيّة، التي تصوّر المكان تصويراً حيّاً، وتجسّد تمظهرات الزّمن وتقلّباته المختلفة، الدّالة على تنامي الحدث شيئاً فشيئاً وتسارعه فجأةً وصولاً إلى انطفاء الصّراع.

وينطوي كل مشهد من هذه المشاهد على قيمة دلاليّة تظل ملازمةً له سواءً تمّ النّظر إليه على أنّه جزء من كل أو باعتباره صورةً مشهديّة مستقلّةً بذاتها، لها بداية ووسط ونهاية. فإذا أُخِذَ أيّ مشهد من هذه المشاهد ضمن السّياق العامّ للقصيدة التي ورد فيها يلاحظ ارتباط مجريات الأحداث والنّهاية والعاطفة فيه بالغرض الأساسيّ لها، فإذا كان الشّاعر "في مقام الرّاثي المعزّي، ووصف بعد مقدّمة قصيدته منظراً من مناظر الصّيد بين الصّيّاد وكلابه، وبين ثور الوحش وبقراته، فإنّه ينهي المعركة بينهما بقتل ثور الوحش وهلاكه. وكان يرمز بهذه النّهاية إلى أنّ الموت غاية كل حيّ، مهما يبلغ من القوّة والحيلة ومن التّنبّه والتيقظ. وإذا كان في منزل المادح المنوّه بصرامة ممدوحه وصلابته، فإنه

[1]) عسّاف، ساسين سيمون، **الصّورة الشعريّة ونماذجها في إبداع أبي نوّاس**، ص 44.
[2]) ينظر: لمرجع نفسه، ص 44.
[3]) المرجع نفسه، ص 74.
[4]) عبّاس، إحسان، **من الذي سرق النّار**، ص 84.

كان يختم المعركة بينهما بنجاة ثور الوحش وسلامته، وإخفاق الصّياد وحسرته، وجرح أحد كلابه وموته. وكان يرمز بهذه الخاتمة إلى شدّة ممدوحه وبسالته، وأنّ أحداً لا يتوقع هزيمته، ولا يجرؤ على محاربته"[1].

يقول (الجاحظ): "ومن عادة الشّعراء إذا كان الشّعر مرثيّة أو موعظةً، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش؛ وإذا كان الشّعر مديحاً، وقال كأنّ ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة"[2].

وكان الشّاعر "إذا وصف النّاقة معارضاً إيّاها بالثور: يعزّ عليه كثيراً أن يرى شبيه ناقته الملهمة مقتولاً، لهذا كان الثور في كل الأحوال يعطى صورة البطل الذي لا يقهر"[3].

ويؤكد (الدّكتورعبد القادر حسن أمين) عند دراسته لهذا اللون من الفنّ الشّعري "أنّ الصّفات التي حظي بها الثور كالشّجاعة والجرأة والإقدام والحفاظ والحميّة والكبرياء هي نفسها التي كان يختارها الشّاعر ويسبغها على ممدوحيه إن مدح وعلى نفسه إن افتخر، وإن اختاروا له العزلة والانفراد دليلاً على الإباء والأنفة وأحبّوا له الغلبة والانتصار فلم يذكروه مخذولاً أبداً"[4].

ويستطيع المتلقي أيضاً إذا تناول مشهد الصّيد بمعزل عن نصّ القصيدة بوصفه صورةً مشهديّة مستقلةً أن يستخلص كثيراً من الدّلالات والأفكار والرّموز والرّؤى، المتضمّنة فيه والتي تتنوّع بتنوّع المشاهد، "وقد كشف المبدعون في سياق الصّراع أو ختاماً له عن غايات تعليميّة، أسهمت في تلقين الفرد ثقافة المجتمع وتقاليده وأعرافه، وأشادت بالمتعارف عليه والمتوارث من صفات البسالة والبطولة. وكشفت في الوقت ذاته عن معاناة الإنسان مع ظروفه المختلفة، ولطالما كان الحيوان المعادل الموضوعي له، يبرز من خلاله نوازعه النّفسيّة، ويسفر عن قيمه الاجتماعيّة"[5].

ويعدّ مشهد صيد الثور الوحشي من أكثر مشاهد الصّيد وروداً في دواوين الشّعراء في العصر الجاهلي وصدر الإسلام والعصر الأموي، وكان (أوس بن حجر) من أوائل هؤلاء الشّعراء الذين أبدعوا تصوير المعركة الدّائرة بين الصّيّاد وكلابه وثور الوحش، متّخذاً من التّشبيه وسيلةً للدّخول إلى عالم المشهد ونقل المتلقي مباشرةً إلى مكان الصّراع (بين مأفقـــــــــــــةٍ والقطقطانة والبرعوم)، متدرّجاً في كشف الشّخصيّات المشهديّة بدءاً بأكثرها أهميّة (الثور)، واصفاً شكله الخارجي (ذو

[1]) عطوان، حسين(1987)، **مقالات في الشّعر ونقده**، لبنان: دار الجيل، ص 13.

[2]) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1965)، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (ط2)، مصر: مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، (ج2)، ص 20.

[3]) أمين، عبد القادر حسن(1972)، **شعر الطرد عند العرب، دراسة مسهبة لمختلف العصور القديمة**، النجف: مطبعة النعمان، ص 344-345.

[4]) المرجع نفسه، ص 231.

[5]) عبد الرّحيم، عبد الرحمن(2003)، مشهد الصّيد وفن الحكاية تطور مشهد الصّيد من الجاهليّة إلى نهاية العصر الأموي، **مجلة جامعة البعث**، (م25) ، (ع11)، ص 81.

وشوم)، مبيّناً حالته النّفسيّة (مذعور)، مجلّياً سبب ذلك الإحساس، مبرزاً في الوقت ذاته بقيّة الشّخوص، فقد باغته مجموعة من الصّيّادين الذين كانوا يستهدفونه، وتصحبهم كلاب تبدو على ملامحها القوّة والشّراسة.

وبعد أن يمهّد الشّاعر للحدث المشهدي بتحديد المكان واستعراض الشّخوص وتوصيفهم جسديّاً ونفسيّاً يأخذ في تصوير الصّراع، الذي يبدأه الصّيّادون بإطلاق كلابهم صوب الثور الذي لاذ بالفرار للنّجاة بنفسه، لكنّ الكلاب تستمرّ في ملاحقته وتحاصره من كل جانب كالزّنابير التي تلسعه، ورغم أنّ سرعة الثور كانت كفيلةً أن تمكنه من الخلاص من الكلاب إلا أنّ دافع الشّجاعة كان عنده أقوى، فارتدّ عليها يهاجمها ويفتك بها بقرنه حتّى أحرز النّصر عليها وبدا سعيداً جذلاناً كالفارس الشّجاع المنتصر[1].

يقول (أوس بن حجر):

"كأنّها ذو وشومٍ بيـــــن مأفقــــــةٍ ... والقُطْقُطانـــــــــةِ والبرعوم مذعورُ

أحـــــسّ ركْزَ قنيــصٍ من بني أســدٍ ... فانصاعَ مُنْثويّاً والخطـــــو مقصورُ

يسعى بغُضْفٍ كأمثال الحصى زمعاً ... كأنَّ أحناكَهـــا السُّفلـــى مآشيـــرُ

حتّى أشبّ لهــــنّ الثور من كثب ... فأرسلوهـــــــنّ لم يدروا بما ثيروا

ولّى مجدّاً وأزمعْن اللّحــاق بــه ... كـــأنّهُنَّ بجَنْبيـــــه الزّنـــــابيرُ

حتّى إذا قلــت نالـــتـــه أوائــلها ... ولـــو يشـــاء لنجـــته المثابيــــرُ

كــرّ عليها ولم يفــشل يهارشها ... كــــأنّه بتواليهـــنّ مســـــرورُ

فشكّها بذليــقٍ حــدّه سلــــب ... كـــأنه حـــين يعلوهنّ موتـــــورُ

ثـــمّ استمر يبـــاري ظلّه جـــذلاً ... كأنّه مرزبـــــــــان فاز محبورُ"[2].

ويرى (الدّكتور عبد الرّحمن عبد الرّحيم) أنّ (أوس بن حجر) قد أودع هذا المشهد، الذي يعتبره حكاية ناحيةً تعليميّة "حين قرّر الثور الانفلات من الحلّ السّهل وهو الفرار، وركوب الحلّ الأصعب وهو المواجهة والقتال، وكأنّه يريد أن يلقن أفراد المجتمع حقيقة ما آمن به، من ضرورة التّصدّي للمعتدي والثبات في مواجهته دون أن يلمّح بشكل قصديّ إلى عار الفرار والهزيمة"[3].

وتزداد التّفاصيل في مشهد الثور الوحشي عند الأخطل، وتتّسع مساحته حتّى يكاد يقترب من شكل السّيناريو، إذ تتوزّع المشهد العام مشاهد صغرى، يضمّها فضاء واحد وتربطها الشّخصيّة

---

[1]) ينظر: المرجع نفسه، ص 77،78.

[2]) ابن حجر، أوس(1979)، **الدّيوان**، تحقيق: د.محمّد يوسف نجم، (ط3)، بيروت: دار صادر، ص 42-43.

[3]) عبد الرّحيم، عبد الرّحمن، **مشهد الصّيد وفنّ الحكاية**، ص 79.

المحوريّة والقصّة التي لا تكتمل إلا باتّصالها وتتابعها ضمن تسلسل منطقي، مشكّلةً البداية والوسط والنّهاية.

فها هو يصدّر أحد سيناريوهاته الشعريّة بمنظر رائق، يعرّف خلاله ببطل المشهد والبيئة المحيطة به، وقد يكون هذا المنظر بمثابة الهدوء الذي يسبق العاصفة أو المقدّمة الرّاكدة التي تثير فضول القارئ وتزيد تشويقه لمعرفة ماذا بعد.

يصوّر الشّاعر ثور الوحش، الموشّى القوائم، الذي أصبح الحذر صفة ملازمة له وهو يرفل بالنّعيم في فصل الرّبيع في موطنه الجميل، الذي توفرت فيه أسباب الحياة: (الماء والكلأ) وعبقت أرجاؤه بعطر الزّهور (خينف)، فهو يرعى غضّ النّبات وأطايب الزّهر ممّا أدّى إلى اصطباغ بدنه وتلوّن أطرافه بالصّفرة لكثرة تمرّغه بنور الخزامى ووطئه له، فبدا وكأنّه يلبس ثوباً أو ينتعل حذاءً أصفرين، يقول (الأخطل):

"فمـــا بـــــــــهِ غَيرُ مَوشِيٍّ أكارِعُــهُ، إذا أحَسَّ، بِشَخصٍ نــابِئٍ، مَثَــــلا
يَرعَى بِخَينَفَ، أحيــانــاً، وتُضمُِـــــرُهُ أرضٌ خَلاءٌ، وماءٌ سائلٌ غَلَـــــلا
شَهَــري جُمادَى، فلمّا كانَ فـــي رَجَبٍ أتَمَّتِ الأرضُ، مِمّا حُمِّلَتْ، حَبَـــلا
كـــأنَّ عَطّـــــارةً باتَتْ تُطِيفُ بـــــــهِ، حَتَّى تَسَربَلَ ماءَ الوَرسِ، وانتَعَـــــلا
مِن خَضبِ نَورِ خُزامَى، قَــد أطاعَ لَهُ، أصابَ بالقَفرِ، مِن وَسمِيِّهِ، خَضَلا"[1].

وسرعان ما تتبدّل حالة الهدوء والاستقرار التي كانت تعمّ بداية المشهد عند تحوّل الزّمن في واسطته إلى صخب وحركة عنيفة وذعرٍ وأرقٍ وقلقٍ، إذ يدخل الثّور عند مجيء الليل في صراعه الأول مع الطّبيعة، حيث العتمة وانصباب شلّال المطر الذي لا ينقطع وارتعاشات البرق تشحن النّفس بالخوف وجلجلة الرّعد التي تشعلها اضطراباً، فما من ملاذٍ غير شجرة الأرطاة التي لا يستطيع اللاجئ بإحساسه أن يركن إليها على أنّها ملاذ آمن، فقد تكون في ذات الوقت هي الفخّ أو المصيدة التي تسهّل مهمّة الصّيّاد لمعرفته بالتجاء الوحوش إليها في مثل هذه الظّروف. وبسبب هذا الإحساس يظلّ الرّعب والسّهر والاضّطراب والتّوجّس وعدم الاستقرار حليف الثور طوال اللّيل:

"حَتَّى إذا اللّيلُ، كَفَّ الطَّرفَ، ألبَسَهُ غَيثٌ، إذا ما مَرَتْهُ ريحُهُ سَحَــلا
دانِــــــــــي الرَّبابِ، إذا ارتَجّتْ حَوامِلُهُ بالماءِ سَدَّ فُرُوجَ الأرضِ، واحتَفَلا
فبــــــــاتَ مُكــتَلِئاً لِلبَرقِ، يَرقُبـــُـهُ، كَلَيلةِ الوَصْبِ، ما أغفَى، وما غَفَلا

[1]) الأخطل، أبو مالك غياث بن غوث التغلبي(1996)، **شعر الأخطل**، صنعة السّكري، تحقيق: د.فخر الدّين قباوة، (ط4)، دمشق: دار الفكر، ص 115 –116.

فباتَ فِي حِقِــفِ أرطـــــاةٍ، يَلُوذُ بها، إذا أَحَسَّ بِسَيــلٍ، تَحتَــهُ، انتَقَــلا
كأنَّــهُ ساجِــدٌ، مِن نَضـــــخِ دِيَمتِــهِ، مُسبِّــحٌ، قامَ بَعضَ اللَّيلِ، فابتَهــلا
يَنفِــي التُّرابَ بِرَوقَيــهِ، وكَلكَلِـــــهِ، كما اســـتَمازَ رَئِيسُ المِقنَبِ النَّفَــلا
كأنَّمـــا القَطرُ مَرجـــــانٌ، يُساقِطُــهُ، إذا عَلا الرَّوقَ، والمَتنَينِ، والكَفَلا"[1].

وفي النّهاية حيث الشّروق يدخل الثور في صراع أقوى وأكثر حدّة من السّابق حين يلوح له عدوّه المتوقع (الصّياد وكلابه)، وتتصاعد شدّة الحركة عند إمعانه في الهرب ومطاردة الكلاب له، وتبدأ المواجهة الحقيقيّة والمعركة الحاسمة عند إدراكها إيّاه وارتداده عليها فاتكاً بها بقرنه، جاعلاً إيّاها تتسربل بدمائها، مواصلاً عدوه السّريع ببسالة.

وتترسّخ الملامح السّيناريويّة في توصيف الشّاعر لشخص الصّيّاد (هزيل، جائع، نحيل) ممّا يدلّ على تعطّشه وجوعه للصّيد، وفي وصفه لمظهر الكلاب (سلوقيّة، مسترخية الآذان)، مبرزاً لسمة السّرعة فيها بتصويرها وكأنّها تولّي هاربةً خوفاً من بعض القبائل التي اشتهرت بصيد الوحوش.

وهو يستعين بالتّشبيه على تأكيد هذه المعاني وتقريب الصّور، فالصّيّاد جائع كذئب الفلاة، والثور في سرعة عدوه كالكوكب المضيء، الذي يهبط سائراً من المشرق إلى المغرب، وصورة الكلاب وهي تتسربل بدمها لشدّة طعن الثور لها وكأنّها تأتي موقداً يقذفها بالشّواظ:

"حَتَّــى إذا الشَّمسُ، وافَتْهُ بِمَطلَعِها، صَبَّحَهُ ضامِرٌ، غَرثانُ، قَد نَحَـــــلا
طـــاوٍ أزَلُّ، كَســـِرحانِ الفَـــلاةِ، إذا لم تُؤنِسِ الوَحشُ، مِنهُ، نَبْأةً خَتَــــلا
يُشلِي سَلُوقِيةً، غُضفاً، إذا اندَفَعَــتْ خافَتْ جَدِيلةَ، في الآثارِ، أو ثُعَـــــلا
مُكَلَّبِيــينَ، إذا اصطادُوا، كأنَّهُــمُ يَسقُونَهــــا، بِدِماءِ الأَبَّــدِ، العَسَــلا
فانصاعَ، كالكَوكَــبِ الدُّرِّيِّ، جَرَّدَهُ غَيــثٌ، تَقَشَّعَ عَنهُ، طالَما هَطَــــلا
حَتَّــى إذا قُلتُ: نالَتْــهُ سَوابِقُها، كَــــرَّ عَلَيها، وقَد أمهَــلْنَهُ مَهَــلا
فظَلَّ يَطعُنُها شَزْراً، بِمِغوَلِــهِ، إذا أَصابَ، بِرَوقٍ، ضَارِياً قَتَــــلا
كأنَّهــُنَّ، وقَد سُرْبِلْنَ مِن عَلَقٍ، يَغشَيْنَ مُوقَدَ نارٍ، تَقذِفُ الشُّــعَــلا
إذا أتـــاهُنَّ مَكلُــومٌ عَكَفْنَ، لَـــهُ، عَكفَ الفَوارس، هابَوا الدّارَعَ البَطَلا
حَتَّى تَناهَيْنَ عَنهُ، سامِياً، حَرِجاً وما هَدَى هَدْيَ مَهزُومٍ، وما نَكَلا"[2].

[1]) المصدر نفسه، ص 116-117.
[2]) المصدر نفسه، ص 117_118.

ويبدو أنّ انتقال الثور من حالة الاستقرار والاستجمام إلى الخيفة والتوجّس، صعوداً إلى القلق والاضطراب ومن ثمّ خوض الصّراع الدّامي ختاماً بالنّصر هو صورة مماثلة لما يواجهه الإنسان من تقلّبات الدّهر وتبدّل الأحوال في الحياة.

ويتكرّر بناء المشهد/سيناريو أيضاً مع اختلاف في التّفاصيل والجزئيّات في حكاية الحمار الوحشيّ التي احتلّت "مكاناً بارزاً في مشاهد الصّيد منذ العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، وأقبل عليها غالبيّة الشّعراء، يوشّحون بها إبداعاتهم، وينسجون حولها تلاوينهم ويرمزون بشخوصها إلى أفكارهم ورؤاهم"[1].

ومن أبرز هذه المشاهد وأكثرها اكتمالاً مشهد (ذي الرّمة)، الوارد في قصيدته (البائيّة) التي مطلعها:

"مَا بَالُ عَينِكَ مِنْها المَاءُ يَنْسَكِبُ　　　كأنَّهُ من كُلىً مَفرِيَّةٍ سَرِبُ؟"[2].

فقد تبدّت فيه خبرات المشاهد السّابقة عليه في هذا الموضوع بناءً ومعنى، بالإضافة إلى انطوائه على أبعاد جديدة منحته فرادةً وتميّزاً وضاعفت من أهميّته وقيمته الفنّيّة، والمتتبّع لحركة هذه الحكاية الشعريّة المشهديّة يلاحظ أسلوب التتابع الفلمي بجلاء، فهي: "عبارة عن سلسلة من الوصلات (القطع الزمكانيّة)، التي يمثّل كلُّ منها فعلاً مستمراً في زمن الحاضر، وتنتظم هذه القطع عموماً وفق روابط سببيّة وضمن ترتيب زمني متدرج"[3]، وهذا ما نحاول أن نتبينه هنا من خلال السير مع بناء هذا السيناريو الشعري.

يشبّه الشّاعر ناقته في فطنتها وسرعتها بالحمار الوحشيّ، الذي يبدو في أوج حيويته ونشاطه وهو يسوق أتنه المتشابهة الخلقة من موضع لآخر، متواثباً، ناهقاً بها ليتمكن من السّيطرة عليها، ولا يكتفي (ذو الرّمة) بإبراز عنصر الحركة (وثب، يحدوهنّ) والصوت (يحدوهنّ، له عليهنّ صخب)، بل نراه يظلل المشهد باللّون الرّمادي، والخضرة المائلة إلى السّواد عند توصيفه للون الأتن، حتى يكتمل المشهد:

"تُصغي إذا شَدَّها بالكُــورِ جانِحةً　　　حتّى إذا ما استوَى في غَرْزِها تَثِبُ

وَثْبَ المُسحَّجِ من عانــاتِ مَعْقُلَةٍ　　　كأنّــهُ مُستَبانُ الشَّـــكِّ أو جَنِــبُ

يَحْدو نَحــائِصَ أشْباهاً مُحَمْلَجَةً　　　وُرْقَ السّرابيــلِ في ألوانِها خَطَبُ

---

[1]) عبد الرحيم، عبد الرّحمن، **مشهد الصّيد وفن الحكاية**، ص 73.

[2]) ذو الرّمّة، غيلان بن عقبة بن مسعود العدوي المضري(1998)، **الدّيوان**، تحقيق: د.عمر فاروق الطبّاع، (ط1)، بيروت: دار الأرقم، ص 62.

[3]) توروك، جان بول، **السيناريو/فن كتابة السيناريو**، ص 224–225.

لـــه عليهنّ بالخَلْصاءِ مَرْتَعِــهِ فالفَوْدَجانِ فَجَنْبَيْ واحِفٍ صَخَبُ"[1].

ثمّ ينزع المشهد إلى التّأزم مع تقادم الزّمن من الرّبيع إلى الصّيف، حيث اشتداد الحرّ وجفاف العشب والماء واستعار الجوع في البطون والعطش في العروق:

"حتّى إذا مَعمعَانُ الصّيفِ هَبَّ له بأجَّــــةٍ نشَّ عنهـــــــــا الماءُ والرُّطُبُ
وصَوَّحَ البقلَ نأاجٌ تَجــيء بهِ هَيــْفٌ يَمانِيــةٌ في مَرِّها نَكَـــــــــــبُ
وأدْرَكَ المُتــبقَّــى من ثَميــلَتِهِ ومن ثمائــِــــــــلها واستُنشِئَ الغرَبُ"[2].

وتبيّن الصّورة المجسّدة للهيئة وصول شخوص المشهد إلى مرحلة عدم التّحمّل، واستصراخهم عضة الجوع ووطأة الظمأ، فقد تحلّقت الحمر حول الحمار تسائله بنبرات مستجدية تدبير الأمر لورود الماء:

"تَنَصَّبَــتْ حَوْلَهُ يوْماً تُراقِبُـــــــهُ صُحْرٌ سَماحيجُ في أحشائِها قَبَبُ"[3].

ويَتسلّل التّصوير إلى سريرة الحمار ويستقرئ ما جال في خاطره من أفكار، فقد قرّر عند الغروب الورود إلى موضع ماء يعرفه جيداً، يستغرق الوصول إليه ليلةً كاملةً:

"حتّى إذا اصْفرَّ قَرْنُ الشَّمس أوْ كَرَبَتْ أمْسى وقد جَدّ في حَوْبائِهِ القَرَبُ"[4].

وتبدأ الرّحلة حثيثة في طلب الماء، فيسوق الحمار أتنه مسرعاً، ويكون أبطأ سيرهم (القريب والخبب) دلالةً على جدّهم وتهالكهم في الوصول.

ويبوح صوت الحمار الذي اقترب من العويل والنواح بعد أن كان في بداية المشهد صخباً عمّا في نفس هذا الحيوان الحريص على حياة أتنه من كرب وأسى، فهو يخشى فقد أيّ منها وضياعه، فإذا شدّت إحداهنّ وابتعدت عن القطيع صاح عليها بالعودة وأشبعهنّ عضّاً ونهشاً إذا تفرقن حتى يأتلفن ثانيةً في القطيع ليواصلوا سيرهم، فما بنفسه من همّ، ولا يشغل باله غير بلوغ مورد الماء الذي عزم الذّهاب إليه وهو: (عين أثال) ليطفئ ظمأه وظمأ جماعته، ورغم الهمّة البالغة في السّير إلا أنّ بعد المسافة، ووعورة الدّرب لم يسعفا على اختزال الزمن، وبلوغ الماء قبل انبلاج الصّبح، وقد أدّى

[1]) المصدر نفسه، ص 67_68.
[2]) المصدر نفسه، ص 68.
[3]) المصدر نفسه، ص 68.
[4]) المصدر نفسه، ص 68.

الإسراف في التّفاصيل كتوصيف شكل السّير ونغمة صوت الحمار وطبيعة الأرض التي كانوا يسيرون عليها وإبراز بعض المواقف الدّالة على قوّة عاطفة الحمار وإحساسه بالمسؤوليّة وسيطرة الهمّ عليه إلى تقوية البعد الواقعي في المشهد وتقوية الإحساس بمساواة زمنه بالزّمن الحقيقيّ، فتصوير سير كائنات جياع ظمأى واجفة ليلةً كاملةً في أرض وعرة خلاء موحشة لا يتكفل به السّرد السّريع للحدث، المغيب لحيويّة اللحظة الرّاهنة:

"فَراحَ مُنصلِتاً يَحْدو حَلائِلَـــهُ أدْنى تَقاذُفِـــهِ التَّقريـــبُ والخَـــببُ

كأنّـــهُ مـــعولٌ يَشكو بَلابِلَـــهُ إذا تَنكَّـــبَ عن أجْـــوازها نَكـــبُ

يَعْلُو الحُزونَ بها طَوْراً ليُتْبِعها شِبهَ الضِّرار فمـــا يُزْري بها التَّعَـــبُ

كـــأنّه كلّما ارْفَضَّتْ حَزيقَتُهـــا بالصُّلـــبِ من نَهْشِهِ أكْفالَهـــا كَلِـــبُ

كـــأنَّها إبِـــلٌ يَنجو بها نَفَـــرٌ من آخَرينَ أغَاروا غارَةً، جَلَـــبُ

والهَـــمُّ عَيْنُ أثالٍ ما يُنازِعُه من نَفسِـــهِ لِسِواها مَوْرداً أرَبُ"[1].

وفي أخريات اللّيل عند شقشقة نور الصّبح، حيث تعانق الضّوء والظّلام يكون بلوغ المراد بتكشّف عين الماء المبتغاة، وهي عين مرتفعة، زاخرة بالحياة، تفترشها الطحالب، تطفح بالضفادع والحيتان التي تملأ المكان صخباً، ينحدر منها الماء بسرعة وقوة، تحيط بها أشجار النّخيل ويحقّها جريده، فهي حياة على حياة أو حيوات فوق بعضها، تشرق بالنّضارة والخضرة (طحالب ونخيل) وتحفل بالصّوت (تصطخب) وتفيض بالحركة (يستلّها جدول كالسّيف منصلت):

"فَغلّستْ وعَمودُ الصُّبحِ مُنصَدِعٌ عنها وســائرُه باللَّيْلِ مُحْتَجِـــبُ

عَيْناً مُطَـحْلَبةَ الأرجاءِ طامِيـةً فيها الضَّفادِعُ، والحِيتانُ، تَصطَخِبُ

يَستَلُّها جَدْوَلٌ كالسَّيفِ مُنصَلِــتُ بَيْنَ الأشياءِ تَسامى حَوْلَه العُسُبُ"[2].

ويبتعد التّصوير قليلاً عن عين الماء ليبدأ بمسح المنطقة المحيطة بها، فيظهر لنا الصّيّاد الرّث الثّياب متخفّ في قترته يعدّ سهامه للصّيد، ويتبدّى السّلاح وكأنّه ماثل أمامنا من خلال استعراض أجزائه بدقّة متناهية، تقترب من أسلوب اللقطة القريبة في السّينما المعاصرة، التي تبرز أهميّة الشّيء بتكبيره على الشّاشة، فيتسنّى للمشاهد رؤية أدقّ التّفاصيل فيه بكل وضوح:

"وبالشَّمائِلِ من جِلَّانَ مُقتَنِصٌ رَذْلُ الثّيابِ خَفِيُّ الشَّخصِ مُنْزَرِبَ

مُعِدُّ زُرْقٍ هَدَتْ قَضباً مُصَدَّرَةً مُلْسَ البُطونِ حَداها الرّيشُ والعَقَبُ"[1].

---

[1]) المصدر نفسه، ص 68_69.

[2]) المصدر نفسه، ص 69.

وبعد الانتهاء من تقديم عناصر الصّراع، المتواجدة في مكان واحد: (الحمر، والماء، والصّياد) تبدأ الوقائع، ففي اللحظة التي توشك الحمر الاقتراب من الماء يتناهى إلى سمعها صوت يفزعها، فتميل أعناقها لتنظر وتتيقّن لكنّ نداء الماء لا يقاوم، فتصطدم في داخلها رغبة الارتواء برهبة الموت، فيدفعها جفاف العروق إلى الاستجابة لإغراء الماء، فتقبل مرتاعة، ولا تكاد تخطف جرعة حتّى يرمي الصّياد بسهمه فيخطئ الهدف، وتولّي الطّرائد بالفرار مسرعة:

"حتّى إذا الوَحْشُ في أهْضامِ مَوْرِدِها ... تَغَيَّبَتْ رابَها من ريبةٍ رِيَـــبُ

فَعرَّضَتْ طَلَــقاً أعناقَها فَرَقــــاً ... ثُمَّ اطَّباها خــريرُ الماءِ يَنسَكِبُ

فأقبــلَ الحُقــْبُ والأكبادُ ناشــــزَةٌ ... فوقَ الشَّراسيفِ من أحشائها تَجِبُ

حــتى إذا زَلَجتْ عن كلّ حَنْجــرَةٍ ... إلى الغَليلِ، ولم يَقْصَعْنَهُ، نُغَــبُ

رَمى فأخْطَـــأ والأقدارُ غالبــــةٌ ... فانْصَعْنَ والوَيْلُ هِجِّيراه والحَــربُ

يَقَعْنَ بالسَّفحِ ممّــا قد رَأيْنَ بــــهِ ... وقعاً يَكادُ حَصى المَعْزاءِ يَلْتَهبُ"[2].

يتميّز هذا المشهد بإضفاء البعد الإنساني على الحيوان[3]، ويعتمد الشاعر في ذلك على استحضار موقف حيّ وتجسيده عبر الصّورة الملموسة والصّوت، تاركاً للمتلقي مهمّة استخلاص المعنى، فهو لا يقول لك أنّ الأتن قد فقدت طاقتها على تحمّل العطش فذهبت للحمار تطلبه ماءً، بل يصوّرها وهي تلتفّ قائمةً حوله ترمقه بنظرات شاكية متوسّلة، مستجدية.

ولكي يبيّن أنّ الحمار مهموم وحزين يسمعك عويلاً بدل النّهيق. ويقدّمه على أنّه أب أو زوج حانٍ غيور على مصلحة أسرته جدير بتحمّل المسؤوليّة من خلال صياحه وثوراته المتكرّرة على القطيع إذا تفرّقوا أو شذّ أحد منهم، مستعيناً بالنّهش والعضّ على تجميعهم.

ويبرز تصارع الرّغبة والرّهبة في نفس الحمار وأتنه من خلال تصويره تردّدها بين الإدبار مائلةً بأعناقها متوجّسةً خائفةً والإقبال تنكبّ على الماء مفزوعةً لتخطف اليسير منها قبل أن يرمي الصّيّــاد سهمه.

ولعل التّركيز على هذا البعد يؤكّد الرّأي القائل بــ"أنّ حمار الوحش كان معادلاً موضوعيّاً لحياة الإنسان في الصّحراء، وارتحاله للبحث عن مواضع الماء والكلأ، . . . . فكان من الطّبيعي والحال هذه أن يكون العطش صفة ملازمة للإنسان وسط طبيعة جاقة تندر فيها مواضع المياه، التي تحميها

---

[1]) المصدر نفسه، ص 70،69.

[2]) المصدر نفسه، ص 70.

[3]) ينظر: حاوي، إليا، **فن الوصف**، ص 124-125.

القبائل القويّة، وتمنعها من الآخرين، وإذا تيسّر لبعضهم أن يردها، فكان الورود على عجلة وسرعة. . . . إنّ الصيّاد معادل لأوجه الحماية التي تفرضها القبائل القويّة"[1].

ومن مشاهد الصّيد التي برع الشّعراء في تصويرها تصويراً حيّاً وبدوا وكأنّهم يلتقطون الصّور فيها أثناء حدوثها تلك المشاهد التي يكون فيها الصّائد والطّريدة أو الآكل والمأكول حيوانين، ومن أشهرها مشهد العقاب والثّعلب لـ(عبيد بن الأبرص)، وقد رمز به الشّاعر إلى سطوة ذي المكانة العليا واستضعافه لمن هو دونه حتّى ولو كان الثّاني ذي حنكة ودهاء وقدرة على المراوغة، فإنّ ذلك لا ينجّيه من بطش وظلم من يعلوه شأناً ويعلوه مكانةً.

دلف الشّاعر إلى المشهد كعادة غيره من الشّعراء بتشبيه فرسه بـ"لقوة طلوب، كثيرة الصّيد، تيبس القلوب في وكرها، إذ إنها اعتادت أن تلتهم جميع الطير إلا القلب، وهذا دأب أمثالها من الجوارح، وقد بدأ الشّاعر الوصف من نقطة السّكون والخمول اللذين كانت تلتزمهما العقاب كأنّها ثكلى حرّمت على نفسها الطّعام والشّراب، وزاد السّكون عمقاً، وامتداداً بما تساقط على ريشها من صقيع ثمّ ينقلب إلى حركة عنيفة ومطاردة ملحّة عندما تبصر العقاب ثعلباً، إذ تنفض عنها آثار الخمول وتمضي نحوه حثيثةً، فيصوّر رعب الثّعلب بانقلاب حملاق العين، وفزعه، بما يرسله من صراخ، بعد أن أدركته وبدأت تطرّحه وترنّحه، وترفعه عالياً، ثمّ ترسله إلى الأرض لتخمد أنفاسه"[2].

يقول (عبيد بن الأبرص):

"كأنـّهَا لِقْـوَةٌ طَلُـوبُ	تَحِنُّ في وَكْرِها القُلُوبُ
باتَـتْ علـى إرَمٍ رَابِئَـةً	كأنّها شَيْخَةٌ رَقُـوبُ
فأصْبَحَـتْ في غَـداةِ قِـرَّةٍ	يَسْقُـطُ عَنْ رِيشِها الضَّرِيـبُ
فأبْصَـرَتْ ثَعْلَباً مِنْ ساعَـةٍ	وَدُونَـهُ سَبْسَـبٌ جَدِيـبُ
فنَفَضَـتْ رِيشَـها وانتَفَضَتْ	وَهِيَ مِـنْ نهْضَةٍ قَرِيـبٌ
فاشْتالَ وَارْتاعَ مِن حَسِيسِها	وَفِعْـلُهُ يَفْعَلُ المَـذْؤُوبُ
فنَهَـضَتْ نَحْـوَهُ حَثِيثَـةً	وَحَـرَدَتْ حَرْدَةً تَسِـيبُ
فَـدَبَّ مِـنْ رأيها دَبِيباً	والعَـيْنُ حِمْـلاقُها مقلُـوبُ
فأدْرَكَـتْهُ فَطَرَّحَتْـهُ	والصَّيْـدُ مِنْ تَحْتِها مَكْـرُوبُ
فَرَنَّحَتْـهُ وَوَضَـعَتْـهُ	فَكَدَّحَتْ وَجْهَهُ الجَبُـوبُ
فَعاوَدَتْـهُ فَـرَفَّعَتْـهُ	فأرْسَلَتْهُ وَهُوَ مَكْـرُوبُ

---

[1]) عبد الرحيم، عبد الرحمن، **مشهد الصّيد وفنّ الحكاية**، ص 76.
[2]) حسن أمين، عبد القادر، **شعر الطّرد عند العرب**، ص 299 .

يَضْغُو وَمِخْلَبُها في دَقَّــــــةٍ لابُدَّ حَــــــــــيْزُومُهُ مَنْقُــــــوبُ"[1].

أبرز هذا التّصوير للمشهد قدرة الشّاعر الفائقة ومهارته الفذّة على امتلاك أسلوب البثّ المباشر وغيره من التّقنيّات المتعلّقة بفنّ السّينما اليوم كتقريب اللقطة: (والعين حملاقها مقلوب، فكدّحت وجهه الجبوب، حيزومه منقوب)، ورصد اتجاه الحركة: عاموديّة من الأعلى إلى الأسفل (فانتفضت نحوه حثيثةً، وحرّدت حردة تسيب)، ومن الأعلى إلى الأسفل متتالية (فأدركته وطرّحته والصّيد من تحتها مكروب، فعاودته فرفعته فأرسلته وهو مكروب).

"وهذا التّمثيل يبدو حيّاً، بل عظيم النّشاط؛ تتابع الأفعال فيه تتابعاً، وتشتد الحركات اشتداداً، حتّى ليبصر الإنسان بالمعركة ناشبة أمامه، . . . وبقدر ما أجاد في تصوير قوّة الصّائد وبطشه، وعنف حركاته وسرعتها، أجاد في تصوير ضعف الصّيد واضطرابه وتخاذله وفزعه. كما أنّ فيه شيئاً آخر جديراً بالتّأمل؛ ذلك هو التّمثيل لبطش العقاب وغريزة الفتك المركّبة فيه، حتّى إذا رأى فريسته استيقظ من خموله، وهبّ من ضعفه، وثارت في نفسه كل معاني العدوان. ويقابله التّمثيل بضعف الصّيد واضطرابه، واستسلامه لرحمة القدر يصرفه كيف شاء، فاقد الإرادة، لا يبدي مقاومة ولا حراكاً"[2].

ثالثاً: التّجليات الأولى للبنية المشهديّة في القصيدة العربيّة المعاصرة:

بدأ تعامل الشاعر العربي المعاصر مع معطيات الفن السينمائي وتوظيفها داخل النسيج الشعري منذ وقت مبكر، أي منذ مرحلة (الروّاد)، الذين اتكأوا على مشهديّة التصوير في تشكيل بعض نصوصهم المتقدمة، فأبدعوا نصوصاً أشبه ما تكون باستعراضات شعرية بانوراميّة، أو كما اصطلحنا على تسميتها بصور شعريّة مشهديّة وصفيّة، معتمدين في ذلك على تقديم سلسلة من الصور المتلاحقة، يتمّ بثّها شعريّاً بطريقةٍ مماثلة لتعاقب اللقطات السينمائيّة وجريانها على الشريط الفلمي، إذ تنساب الصور الشعريّة واحدة تلو الأخرى بتلقائيّة سائبة، حيث تُشكل في النهاية بنية متكاملة أو صورة كليّة، توحي بدلالة معيّنة أو تبعث على إحساس ما، أو تخلق انطباعاً عاماً، وهم يقتربون في

---

[1]) ابن الأبرص، عبيد(1957)، **الدّيوان**، تحقيق: د.حسين نصار، (ط1)، مصر: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ص 18 _ 20.

[2]) نوفل، سيد، **شعر الطبيعة في الأدب العربي**، (ط2)، القاهرة: دار المعارف، ص 66_67.

ذلك من آليّة البناء في المشهد السينمائي، الذي يستهدف مجموع اللقطات فيه نتيجةً واحدة. وكانوا في الغالب يتخذون من واو العطف وسيلةً للصق اللقطات الشعريّة وتركيبها داخل النص[1].

وقد استخدم (بدر شاكر السياب) هذا الأسلوب في معظم بدايات قصائده الطويلة التي تنحو منحىً قصصياً كـ(في السوق القديم) و(غريب على الخليج) و(المومس العمياء) و(حفّار القبور)، فقد افتتح كل واحدة منها بمفتتح تصويري يقدم المكان وينقل الجو العام له، ويكون بمثابة المدخل للقصة الشعريّة، يقول في مستهل (في السوق القديم):

"الليل، والسوق القديم

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وخطى الغريب وما تبثُّ الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم.

الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين،

والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب،

– مثل الضباب على الطريق–

من كل حانوت عتيق،

بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم يذوب

في ذلك السوق القديم"[2].

نقلت الكاميرا الشعريّة صورة المكان: (السوق القديم) في زمن محدد: (الليل) من خلال رصد المعطيات البصريّة في مقابل (الصورة والحركة) والسمعية في مقابل (الصوت)، مستفيدةً من قدرة الصفة وإمكانات اللون على تجسيد الهيئة، وطاقات التشبيه على التقريب، وقوة التوليف الكامنة في واو العطف. وقد أدى سماع الأصوات الخافتة: (غمغمات، نغم حزين)، وتدفق الصور الباهتة: (قديم، شحوب، عتيق، شاحبات) والصور القاتمة المظلمة: (ليل بهيم)، والإلحاح عليها بواسطة التكرار إلى إشاعة جو الحزن والكآبة الموحي بدلالة نفسية قد يتسرب إلى وجدان المتلقي (القارئ/المشاهد) شيئٌ منها بسبب روح الاستحضار الماثلة في النص.

---

[1]) ينظر: الصائغ، يوسف(1978)، **الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958**، جامعة بغداد، ص 211.
وينظر أيضاً: جبرا، ابراهيم جبرا، **الرحلة الثامنة/دراسات نقدية**، ص 53.

[2]) السيّاب، بدرشاكر(2005)، **ديوان بدر شاكر السيّاب**، بيروت_لبنان: دار العودة، (م1)، ص 283.

ويفتتح قصيدة (حقار القبور) بمشهد تصويري، تتمازج فيه الصورة والحركة والصوت:

"ضوْء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، علـــى القبـــور

واهٍ، كما ابتسم اليتامى، أو كما بُهِتَتْ شُمُـــــــــوعْ

في غيهب الذكرى يُهوِّم ظلُّهنَّ على دمــــــــــوعْ

والمدْرجُ النائي تهبّ عليه أسراب الطيـــــــــور،

كالعاصفات السود، كالأشباح في بيتٍ قديـــــــــمْ

برزتْ لتُرعب ساكنيه

من غرفةٍ ظلماءَ فيه.

وتثاءَب الطَّلَلُ البعيد ـــ يُحدّق الليل البهيـــــــــمْ

من بابه الأعمى ومن شُباكه الخربِ البليـــــــــدِ.

والجوُّ يملؤه النعيبْ...

فتُردّدُ الصحراءُ، في يأسٍ وإعوالٍ رتيـــــــــبْ،

أصداءَه المتلاشياتْ،

والريح تذْروهنَّ، في سأم. على التل البعيـــــــدِ!

وكأنَّ بعض الساحراتْ

مدَّت أصابعها العجاف الشاحباتِ إلى السمـــــــاءِ:

تُومي إلى سِربٍ من الغربان تلويـــه الريـــــــاحْ

في آخر الأفقِ المضاءِ ـــ

حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفســـــــاحْ

فكأن ديدانَ القبورْ

فارتْ لتلتهم الفضاءَ وتشربَ الضوءَ الغريـــــقْ

وكأنما أزفَ النشورْ

فاستيقظَ الموتى عطاشى يلهثون على الطريـــق!

وتدفَّع السربُ الثقيلْ،

يطفو ويرسب في الأصيل،

لجِباً يرنِّق بالظلام على القبور الباليـــــــاتِ

وظلاله السوداء تزحف، كالليالي الموحشـــاتِ،

بين الجنادل والصخور"[1].

جاء هذا النص في مجموعة من اللقطات، شكلت عناصر التكوين في المشهد الشعري:

1- الضوء والعتمة: (ضوء الأصيل، الظلام).

2- الحركة: (حركة الطيور، تلاشي الضوء، حركة الريح).

3- الديكور: (القبور، المدرج النائي، الطلل البعيد، التل البعيد، الصخور، الجنادل).

4- الصوت: (النعيب، الصدى، صوت الريح).

وهذه اللقطات البانية للمكان: (المقبرة) والموحية بجوه العام تلتقي في جوهرها عند فكرةٍ واحدة، هي: احتضار الحياة وانسحابها تدريجياً من المكان، فالضوء غريق، أقرب إلى الظلام من النور، وحركة الطيور تأخذ اتجاهاً عكسياً (النزول والجثو بدل التحليق)، والطلل في طريقه إلى الفناء، والنعيب قتلٌ للسكون والسكينة وإشاعة لمزيد من الخوف والوحشة والكآبة، فهو الوجه الآخر للبكاء والنياح في حالات الموت، والصدى قرين التلاشي، والريح عامل إقصاء. وقد ضاعف عنصرا الإضاءة واللون من شبحيّة المشهد وجنائزيته، الذي تضاءل فيه الضوء وتراجع منحسراً إلى الأعلى، واحتل السواد كل المساحة الباقية من الفضاء، فالضوء غريق والطيور المتحركة في أرجاء المكان سوداء، والطلل المهجور يرسل الظلام من بابه الأعمى. وقد عمّق (السيّاب) الإحساس بحلكة المنظر وسوداوية المناخ من خلال الصور التشبيهيّة التي اقترنت بكل لقطة. أمّا زاوية التصوير التي تخيرها الشاعر فهي زاوية التصوير عن بعد للإحاطة بمجمل المنظر، فالمدرج ناءٍ والطلل بعيد والتل بعيد، واللقطات السماوية (المرتفعة) تطغى على المشهد: (حركة الطيور، تسرب الضوء من الأفق).

وتبدو العناية بمشهديّة التصوير واضحة عند (عبدالوهاب البياتي) ولاسيما في ديوانه (أباريق مهشّمة)، الذي أفرد فيه الشاعر قصائد مستقلة لتصوير المكان، وما فيه من منظورات ومسموعات تنطق بحاله وحال أهله، ومن هذه القصائد قصيدة (سوق القرية)، التي تناولها (الدكتور إحسان عبّاس) ضمن دراسة شاملة لهذا الديوان[2]، بيّن خلالها كيف أنها تشكّل بمجملها صورةً كاملة، تنتمي لنمط الصورة العريضة "وهي الصورة التي يحاول المصوّر أن يجمع فيها وحداتها المتنوعة، وتكون جزيئاتها في الغالب مكانية، وتمتلئ بالمنظورات والمسموعات، ولكن المنظورات فيها أقوى وأهم"[3].

---

[1]) المصدر نفسه، (م2)، ص 167-168.

[2]) ينظر: عبّاس، إحسان، **من الذي سرق النار**، ص 79-169.

[3]) المرجع نفسه، ص 102.

ولنشاهد معاً (قصيدة سوق القرية)، التي عدّها (عبّاس) فاتحةً لنمط جديد من التعبير والبناء في الشعر العربي المعاصر[1]، وهي من وجهة نظره "أقرب إلى لوحة الرسم منها إلى القصيدة"[2]، ولكن تواشج الصورة والصوت والحركة فيها وملاحظة التحول في الزمن من الصباح إلى الظهيرة، وتتبع أجزائها المنظورة والمسموعة على السواء، واكتشاف ما وراءها من دلالات وإدراك دورها مجتمعة في تكوين الصورة الكليّة أو المشهد العام يؤكد أنها لا تعدو أن تكون إلا مشهداً سينمائياً لسوق القرية "في فترة زمنية محددة تقع بين حدة النشاط فيه وإقفاره"[3]، يقول (البياتي):

"الشمسُ، والحمرُ الهزيلةُ، والذبابْ

وحذاءُ جنديَّ قديمٌ

يتداولُ الأيدي، وفلاحٌ يحدّقُ في الفَراغْ:

((في مطلع العامِ الجديدْ

يداي تمتلئانْ حتماً بالنقودْ

وسأشتريَ هذا الحذاءْ))

وصياحُ ديكٍ فرّ من قفصٍ، وقديسٌ صغيرْ:

((ما حكْ جلدكَ مثلُ ظفرك))

و ((الطريق إلى الجحيمْ

من جَنةِ الفردوسِ ((أقربُ)) والذبابْ

والحاصدونَ المتعَبونْ:

((زرعوا، ولم نأكلْ

ونزرع، صاغرينَ، فيأكلون))

والعائدونَ مِنَ المدينةِ: يا لها وحشاً ضريرْ

صرعاهُ موتانا، وأجسادُ النساءْ

والحالمونَ الطيبونْ))

وخوارُ أبقارٍ، وبائعةُ الأساور والعطورْ

كالخنفساءِ تِدبُّ: ((قبّرتي العزيزة)) يا سدوم!

لن يُصلحَ العطّارُ ما أفسدَ الدهر الغَشومْ

وبنادقٌ سودٌ ومحراثٌ، ونارْ

---

[1]) ينظر: عبّاس، حسان(1992)، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، (ط2)، عمان–الأردن: دار الشروق، ص 48–56.

[2]) المرجع نفسه، ص 50.

[3]) المرجع نفسه، ص 50.

تخبو، وحدّادٌ يراودُ جفنَه الدامي النعاسْ:

((أبداً، على أشكالها تقَعُ الطيورْ

والبحرُ لا يقوى على غسلِ الخطايا، والدموعْ))

والشمسُ في كبدِ السماءْ

وبائعاتُ الكرمِ يجمعنَ السلالْ:

((عينا حبيبي كوكبانِ

وصدرُهُ وردُ الربيع))

والسوقُ يقفر، والحوانيت الصغيرةُ والذباب

يصطادُه الأطفالُ، والأفقُ البعيد

وتثاؤُبُ الأكواخ في غابِ النخيلْ"[1].

تقترب هذه القصيدة في بنائها العام من المشاهد السينمائيّة الوثائقية، التي تتكئ على "العرض الأفقي للمواد الصوريّة"[2]، التي تستخدم غالباً الشاشة العريضة في بثّها كونها "تميل إلى التأكيد على العرض على حساب العمق"[3]، ولما تمتاز به هذه الشاشة من الإخلاص الكبير للزمان والمكان الحقيقيين وإلى التفاصيل وإلى التقديم الأكثر موضوعية وإلى تشجيع الجمهور على المشاركة الخلاّقة[4]، فقد اعتمد (البياتي) في إرسال تيّار لقطاته الشعريّة، المشكّلة لمشهد السوق على التسجيل الموضوعي، الذي يعدّه (أندريه بازان) جوهر الصورة في الفيلم، فهو "يشعر بأن ليس هنالك فن آخر يستطيع أن يكون حرفياً وشاملاً في تقديم العالم الفيزيائي كالسينما. لا يستطيع أي فن آخر أن يكون من الواقعية في أشد معاني الكلمة بساطةً مثلما تستطيعه السينما"[5].

فقد رصدت الكاميرا الشعريّة بحياديّة تامة كل ما يحتويه السوق من مناظر وأشياء وكائنات وأناس بسطاء، مصورةً أفكارهم عبر كشف ما يدور في داخلهم من مونولوجات، مفسحةً المجال لهم ليتكلموا ويحلموا ويستعرضوا ثقافاتهم البالية ويبثّوا معاناتهم دون أي تدخّل، واضعةً المتلقي وجهاً لوجه أمام الصور المرئية والمسموعة لاستنطاق ما تعبر عنه من مدلولات، فالتعبير بوصفه البعد المميز للسينما كونها وسطاً تعبيرياً "يوجد حينما يكون المعنى ملاصقاً إن صح هذا القول للشيء، حينما ينشق منه

---

[1]) البياتي، عبدالوهاب(1995)، **الأعمال الشعريّة 1**، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص 134–135.

[2]) جانيتي، لوي دي، **فهم السينما**، ص 241.

[3]) المرجع نفسه، ص 241.

[4]) ينظر: المرجع نفسه، ص 241.

[5]) المرجع نفسه، ص 229.

مباشرةً، وحينما يختلط بصورته تماماً"[1]. وهذا البعد السينمائي هو المهيمن في نص (البياتي)، الذي تضيق فيه المسافة بين المعبِّر(الصورة) والمعبَّر عنه (المعنى)، مما يسهل عملية التلقي، وقد تتبع (إحسان عبّاس) دلالات الصور الفرعية (اللقطات الشعريّة المكونة لهذا المشهد الشعري) على النحو التالي: "فالشمس في أول المنظر تعني بدء اشتداد الحر وما يتبع ذلك من إيحاء بالتعب _ويزداد هذا الحر وذلك التعب حين تصبح الشمس في كبد السماء_ وأجزاء الصورة من الحمر الهزيلة والذباب والحذاء القديم كلها لا تعني ظاهر اللفظ، وإنما نثرت لإيحاءاتها بالفقر المدقع الذي جعل الحمر هزيلة، وجعل الناس يعرضون حذاء قديماً للبيع، ومع الفقر تجيء القذارة ويتراكم الذباب، وأشد من ذلك حال الفلاح الذي يمثل صورة البله وهو يحدّق في الفراغ، ويتمنى الحذاء، ويحلم بامتلاء يده بالنقود، ويطغى به الحلم حتى يخيل إليه أن الحذاء سيبقى إلى مطلع العام القادم، وأنه هو وحده الذي سيفوز بذلك المغنم......وتجيء بعد ذلك صورة القديس الصغير _شبه المتعلم_ الذي عاد إلى قريته بحكم بليدة حفظها في المدرسة مثل: ((ما حكَّ جلدك مثل ظفرك))، و((الطريق إلى الجحيم أقرب من جنة الفردوس))..وفي المنظر حركة وجلبة تمثلها صيحات الديك وخوار البقر ونداءات بائعة العطور. وفيه كسل وتراخ في منظر البنادق والمحراث والنار التي تريد أن تخبو والحداد الذي ينوء بالتعب والأكواخ المتثائبة في الغاب. ومن كل هذا يرمي الشاعر إلى تصوير جيل من الناس لا يزال فريسة للقذارة والتعب والخمول والجهل والأحلام والجهد الضائع في القرى"[2].

ومن الشعراء الذين عُرِفوا بالبناء المشهدي (صلاح عبد الصبور)، وقد تجلى هذا البناء في قصائد كثيرة من شعره كقصيدة (هجم التتار) التي يستحضر في مقدمتها مشهداً من الماضي، يصور من خلاله تجدد هزائم الأمة وتتالي انكساراتها وعودة ذلّها على يد التتار المعاصرين، ممثلين باليهود وأعداء العرب والمسلمين جميعاً. وقد حاول الشاعر نقل أجواء الهزيمة نقلاً حيّاً عبر الصورة والحركة والصوت، ملقياً مهمة التعبير على عاتق الكاميرا بدل القلم، فهو يفتتح المشهد بلقطة مرتفعة إعلانية، تعلو المنظر للدلالة على وقوع الهزيمة وإمعاناً في تهويل المصاب، ثم يتبعها بتيار من اللقطات المتوسطة والمنخفضة، تجسد أحوال الجند المنهزمين ماديّاً ومعنويّاً، وتصور المناخ المحيط بهذه الكتائب المهزومة لتشفّ في النهاية كلها وفقاً لطبيعتها التصويريّة عن حالة معيشة في الحاضر، يقول (عبد الصبور):

"الرايةُ السوداءُ، والجرحى، وقافلةٌ مَوات

والطبلةُ الجوفاءُ، والخطوُ الذليلُ بلا التفاتْ

---

[1]) صنكور، صفاء، **نقطة التحول، مدخل لدراسة علاقة الشعر بالسينما**، ص 143.

[2]) عبّاس، إحسان، **من الذي سرق النار**، ص 85-86.

وأكفّ جنديٍّ تدقّ على الخَشَبْ

لحنَ السَغَبْ

والبوقُ ينسِلُ في انبهار

والأرضُ حارقةٌ، كأنَّ النارَ في قُرْصٍ تُدَار

والأفقُ مختنقُ الغبار

وهناك مركبةٌ محطمةٌ تدورُ على الطريق

والخيلُ تنظر في انكسار

الأنفُ يَهْمِل في انكسار

العينُ تدمَعُ في انكسار

والأُذْنُ يلسَعُها الغبار

والجندُ أيديهم مدلاةٌ إلى قربِ القدمْ

قمصانُهُم محنيَّةٌ مصبوغةٌ بنِثَارِ دم"[1].

ومن ذلك أيضاً قوله في نفس القصيدة:

"في معزل الأسرى البعيدْ

الليلُ، والأسلاكُ، والحرسُ المدجَّج بالحديد

والظلمةُ البلهاء، والجرحى، ورائحةُ الصديد

ومزاحُ مخمورين من جند التتارْ

يتلمظون الانتصار"[2].

ومن النماذج التي تندرج تحت هذا النمط من البناء عند (عبد الصبور) المشهد الذي يصور فيه الأجواء في الليلة التي توفي فيها أبوه للتصعيد من درامية الموقف، وقد أشار بعض النقاد إلى هذا النموذج عند حديثهم عن إفادة القصيدة المعاصرة من السينما، يقول الشاعر في قصيدة (أبي):

"مطرٌ يهمي، وبردٌ، وضبابْ

ورعودٌ قاصفهْ

قطةٌ تصرخُ من هولِ المطر

مطر يهمي، وبردٌ، وضباب"[1].

---

[1]) عبدالصبور، صلاح(1972)، **ديوان صلاح عبد الصبور**، (ط1)، بيروت: دار العودة، ص 14-15.

[2]) المصدر نفسه، ص 15-16.

وأخيراً لابد من الإشارة إلى أنه رغم أن هذا النمط من أنماط الصورة الشعريّة المشهديّة في القصيدة العربيّة المعاصرة قد ارتبط بمرحلة الرّيادة وببدايات التّماس مع الفن السابع، وأن الشعراء المعاصرين قد تجاوزوه باستخدامهم أبنية مشهديّة أخرى أكثر تطوراً، مستمدة من المصدر نفسه أيضاً، إلا أنه لا يزال سائداً فيها إلى اليوم، يتوسل به الشعراء لتجسيد رؤاهم وبث المعاني التي لا تستحضر إلا بالاستناد إلى مثل هذا النمط من الصور، التي تتكئ على بانوراميّة الوصف، لذلك اصطلحنا على تسميتها بالصورة الشعريّة المشهديّة الوصفيّة، لأن الحدث لا يسير بوتيرة تصاعديّة نامية بل يظل قائماً على حاله، وهي تقترب في بنائها العام من مشهد التجميع في السينما.

ومهما يكن الأمر فإننا لا ننكر أنه بفعل هذا الاستخدام المبكر لهذا النمط من أنماط البناء المشهدي في تشكيل النص الشعري من قبل الرواد اهتدى شعراء المعاصرة الآخرون إلى منبع السينما الثرّ، فراحوا يستلهمون منه المزيد من الأساليب والتقنيات والأبنية، ويواكبون التطورات الحاصلة في هذا المجال، حتى أصبحت ظاهرة (التصوير المشهدي) من أبرز الظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر، وغدت بالتالي الصورة الشعريّة المشهديّة من أهم أشكال الصورة الكلية الماثلة فيه.

وختاماً نعود إلى تأكيد الفكرة الأساسيّة التي ركّز عليها هذا الجزء من الدراسة، وألحّ عليها في أكثر من موضع بصيغ متعدّدة لأهميّتها:

إنّ القيمة الفنيّة للصّورة الشعريّة المشهديّة تكمن:

أولاً: في تحويلها المعنى إلى صورة محسوسة، أي خلق جسدٍ حيٍّ للفكرة.

ثانياً: اعتمادها تقنيّات جديدة في عرض المادّة الشعريّة، مستمدة من الفنّ السّابع وغيره من الفنون التي قام على أساسها هذا الفنّ، تمكّن الشّاعر من خلالها إضفاء صبغة غيريّة موضوعيّة على نصّه، ضمنت له "التحديد في التقرير والإطلاق في الإيحاء"[2]، أي تحقيق البعد الدرامي له والارتفاع به إلى مستوى عال من الشعريّة.

ثالثاً: قدرتها على تجسيد مفهوم خاص بها أو الدّلالة على معنى المعنى أو توليد الإحساس بالتّجربة المعروضة وبالمشاركة في الحدث المشهدي، وعليه فإنّ دراستها لا تكون إلا بالنّظر إلى ما وراء المشهد الحسّي من معنى مع اعتباره مقصوداً أيضاً، فهي حسّيّة من حيث الوعي بها، إنّها تماثل شيئاً رآه الشّاعر في الواقع وتذكّره أقرب مماثلة ممكنة غير أنّها إذا قدّمت في وضوح دلّت على شيء

---

[1]) المصدر نفسه، ص 24.

[2]) ماثيسن، ف.ا.، **ت.س. اليوت الشّاعر النّاقد**، ص 143.

أكبر من حقيقتها، وهي لا تعتمد على العلاقات الخاصّة كي تصبح مفهومة وإنّما تصبح صورةً عامّةً شاملةً دون وعي[1].

إنّ كلماتها "هي الأشياء ذاتها وشعرها هو الحياة نفسها وكل حقيقة هي إلى حدّ ما رمز وكل شيء له بديل وكل وجود يتجاوز ذاته وكل ظاهر يخفي وجوداً"[2].

الفصل الثاني

أنماط الصّورة المشهديّة في القصيدة العربيّة المعاصرة:

تفرز القراءة للدواوين قيد الرصد ثلاثة أنماط للصّورة المشهديّة في القصيدة العربيّة المعاصرة، يتقاطع كل نمطٍ منها مع نوع من أنواع المشهد السّينمائي على النحو التالي:

أولاً: الصورة المشهديّة الوصفيّة، يقابلها سينمائيّاً مشهد التّجميع.

ثانياً: الصورة المشهديّة الحكاية، وتلتقي مع مشهد التّتابع/الحركة.

---

[1]) ينظر: المرجع نفسه، ص 140.

[2]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 11.

ثالثاً: الصورة المشهديّة الحواريّة، ويناظرها المشهد الحواري.

وسيتم في هذا الجزء من الدراسة تناول كل نمط على حدة للكشف عن السمات الغالبة عليه وبيان كيفيّة بنائه في النص ودوره في حمل الرؤية الشعريّة، ولكن قبل البدء بذلك لابدّ من الإشارة إلى أن هذا التصنيف لا يعني الاستقلال التام لكلّ نمط، بل هيمنة ذلك النمط، فقد يحصل تداخل بين الأنماط فتتضمن الصورة المشهديّة الوصفيّة سرداً، وتحتوي الصورة المشهديّة الحكاية حواراً ووصفاً، ويختلط الحوار في الصورة المشهديّة الحوارية بالوصف والسرد.

أولاً: الصورة المشهديّة الوصفيّة

هي الصّورة التي تقدّم مشهداً بصريّاً/سمعيّاً بلغة مرئيّة، تستعين بمعطيات الصّورة السينمائيّة من ديكور وإكسسوار وإضاءة وعتمة وظلّ ولون وحركة وكادر، وما يقترن بها من عناصر صوتيّة، ويتمّ ذلك عبر تجوال الكاميرا الشعريّة في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة، متتبعةً أجزاءه مستقصيةً كلّ محتوياته للإلمام بجميع عناصر المشهد، حيث يعتمد الشاعر رؤيةً مسحيّة "تقوم على مسحٍ تتابعيٍ للعالم الذي يواجهه الرّائي، ويترتب على ذلك تجاوب الأشياء الموصوفة، والرائي ينتقل من شيء إلى شيء، ومن شخصيّة إلى أخرى، محاولاً زجّ كل ما يقع في مدى رؤيته ودمجه في المشهد الموصوف، وفي واقع الأمر تبدو حركة: (وجهة نظر المؤلف (الرائي) هنا مشابهة لحركات آلة التّصوير أو الكاميرا في الفيلم التي تقدم مسحاً تتابعيّاً لمشهد معيّن)"[(1)].

وتتشكّل هذه المشاهد الشعريّة عادةً من مجموعة من اللقطات المتفرّقة، تقوم العلاقة فيما بينها على أساس المجاورة المكانيّة لا على أساس الاسترسال المتسلسل، الذي "يهتم بوجود نوع من المنطق السّببي التّرابطيّ في العلاقات بين مختلف عناصر العمل الفنيّ"[(2)]. وهي بذلك تفتقد إلى الحركة الصّاعدة باتجاه الصّراع أو النّهاية المحدّدة، إذ "تميل إلى عدم التأكيد على الحبكات وتفضيل الابنية المفتوحة النهائية لكي توحي بشريحة من الحياة لا أن تقدّم بوضوح ودقة بدايات ووسط ونهايات"[(3)]، فالحركة فيها اعتياديّة "روتينيّة ودائميّة ولا أباليّة"[(4)]، "تسجّل ما في الحياة من انسياب دائم واهتزازات لا تنقطع"[(5)]، تصور مظاهر الطّبيعة في إيقاعها الرّتيب والبشر وهم يمارسون طقوس حياتهم اليوميّة

---

[1]) حسين، خالد حسين، (1998_1999)، **المكان في الرّواية الجديدة الخطاب الرّوائي لإدوارد الخراط نموذجاً**، رسالة جامعيّة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب والعلوم الإنسانيّة قسم اللغة العربيّة، جامعة دمشق، ص 105.

[2]) الشّمعة، خلدون، **الشّمس والعنقاء**، ص 32، نقلاً عن: عبيد،محمد صابر(1987)، **أنماط الصورة الفنّيّة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي**، مجلة أقلام، (ع2)، ص 30.

[3]) جانيتيّ، لوي دي، **فهم السينما**، ص 565.

[4]) عبيد، محمد صابر، **أنماط الصورة الفنّيّة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي**، ص 32.

[5]) ناصف، مصطفى(1983)، **الصورة الأدبيّة**، (ط3)، بيروت_ لبنان: دار الاندلس، ص 214.

والأشياء في عدم ثباتها كتأرجحها وسقوطها وطفوها وطيرانها وسيرها وما إلى ذلك، إنها "عبارة عن لحظة معتقلة في مجرى الزّمن، وهي لحظة مصورة، ومسجلة صوتياً، ومسلّطة على شاشة القارئ التخييليّة.

فالقارئ يشاهد _الصورة_ بوصفها أحداثاً تحدث، أكثر من كونها أحداثاً ثابتةً أو ماضيةً. إنها عملية مستمرة الحركة، حيث تظل النهاية غير مؤكدة كما هو الحال في الحياة نفسها"[1].

وأهمّ ما يميّز هذا النّمط من المشاهد الشعريّة:

أولاً: معظمها مشاهد مكانيّة، ترتبط "بأشياء الأمكنة الملموسة، حسيّتها، حدثها، توقيتها المحدّد"[2]، تتجلّى فيها قدرة الشّاعر على هندسة الفضاء، وعلى الانتخاب والتّركيب، فهو يبني مكان المشهد الشّعري من تجميع عناصر متنوّعة والتّوحيد بينها، مقترباً بذلك من طبيعة المكان الفلمي الذي "يقدّم نفسه كتركيبة متجانسة تضمّ عناصر متفرقة"[3].

وهذا ما أوضحه (موريس شرر) بقوله: "إن السينما هي فن المكان"[4]، وهي "تعالج المكان بطريقتين: فهي إمّا أن تكتفي بأن تعيد بناءه وتجعلنا نجول فيه بحركات الكاميرا (وقد كتب بالاش: بحركات الكاميرا يغدو المكان نفسه ملموساً، لا مجرّد صورة للمكان معروضة في المنظور الفوتوغرافي) أو فهي (تحققه) بخلق أبعاد مكانيّة إجمالية تركيبيّة يدركها المتفرّج من تراكب وتتابع أماكن جزئيّة قد لا تكون لها أيّ علاقة مادّية فيما بينها"[5].

ثانياً: تطغى عليها لغة المدركات الملموسة كالدّيكور والإكسسوار وكلّ ما ينتمي إلى عالم الأشياء الثّابتة والمتحركة ومظاهر الطّبيعة الصّامتة والصّائتة والعنصر البشري أحياناً، وهي بذلك تنحو منحىً سينمائياً بحتاً، فـ"في السّينما الدّيكور والأضواء، والملحقات والأجواء السّمعيّة والبصريّة، والأفعال الثّانويّة (خارج المجال، وفي أعماق المجال أيضاً) كلّها تتكلّم كما يتكلّم فعل الممثّل، وأكثر منه على خشبة المسرح الذي يلجأ إليه بسبب تأثير السّينما. الأصوات والمؤثرات، والأصوات البشريّة والموسيقى، كلّها تتكلّم كما يتكلّم الممثّلون. وغالباً ما تتكلم أكثر وأفضل منهم"[6].

إن الشّاعر المعاصر لا يقول لك مثلاً هذه مدينة ساحليّة في المساء، بل يضع أمامك من المحسوسات كل ما من شأنه أن يوحي بذلك، يقول (سعدي يوسف) مصوراً مدينة عدن مساء:

---

[1]) سيرميليان، ليون، **بناء المشهد الروائي**، ص 82.

[2]) المحسن، فاطمة(2000)، **سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، (ط1)، دار المدى للثقافة والنشر، ص 184.

[3]) آجيل، هنري، **علم جمال السينما**، ص 112.

[4]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 225.

[5]) المرجع نفسه، ص 226.

[6]) مايو، بيير،**الكتابة السينمائيّة**، ص 243.

"في الهواءِ الذي يتعثرُ بين القواقعِ
أسمالُ طيرٍ قتيلْ
وأسماكُ بحّارةٍ لن يعودوا.
في الهواءِ الروائحُ:
هنديةٌ مشطتْ شَعرَها تحتَ حبلِ الغسيلْ
واحتراقُ سراطينَ تُشوى
ثم هذا القميصُ البليلْ"[1].

وهذا هو الشيء ذاته الذي يفعله كاتب السيناريو عند إبرازه السمة المميّزة للمكان وبيان طبيعتهِ، وكشف الزمن الذي تم تصويره فيه، فهو لا يخبرنا على سبيل المثال بأن المكان المصوّر وصفياً هو مزرعة في النهار، بل يسترسل في توصيف الأشجار التي تتلألأ خُضرةً تحت ضوء الشمس، وفي ذكر الجدران الاستناديّة والسّاقية واسطبل الخيل وبركة البطّ والإوزّ وأبراج الحمام والأسوار العالية والبوابة الضّخمة. ولكي يرينا أنّها مزرعةٌ مثمرة يصوّر الأغصان التي أوشكت أن تلامس الأرض لاكتظاظها بالثمار، التي تراكمت تحت الأشجار وملأت مجاري المياه أيضاً. ويستعرض جيش العمّال الذين أنهكهم التّعب وأفواج السّلال التي تحمل والسّيارات الكبيرة التي تنتظر في الخارج.

وتكون بهذه الطريقة كما يقول (روب جرييه): "الأشياء كائنة هنا حولنا، تتحدى عواء الصّفات التي تجعل من الأشياء شخصيّات أليفة ذات أرواح"[2].

ويبدو الديكور عنصراً مميزاً في هذا المجال، يستطيع الشاعر من خلاله تقديم أي مكانٍ يريده دون استثناء، فـ"يمكن أن يكشف الدّيكور عن وجودنا في ساونا أو مكتبة أو حجرة نوم . . . . . . وأكثر من ذلك يمكن أن تكون حجرة معيشة فاخرة أو بسيطة قبيحة أو جميلة قديمة الطّراز أم حديثة. ولذلك، فإنه يمكن أن يكشف عن الثّراء أو الذّوق وحتّى عن الفترة التي أقيم فيها"[3].

يقول (سعدي يوسف):

"ماذا في غرفةِ هذا الفندق، كي تشعرَ أنّك حرٌّ؟
مِرْوَحةُ السّقفِ اصْفَرّتْ منذُ سنين
وأغصانُ السّجادة ناصلةٌ

---

[1]) يوسف، سعدي(1995)، **الأعمال الشعريّة 2**، (ط4)، سوريا– دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ص 345.
[2]) فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، ص 420.
[3]) فال،يوجين، **فن كتابة السيناريو**، ص 27.

والأستار

ورقُ الحائط

والطّاولةُ...

آلكُرسيّ المخلوعُ على قائمتين ونصفٍ

والدّولابُ بلا بابٍ...

لكنّك تبحثُ، ملدوغاً، عن ورقة

واحدةٍ

حتى واحدةٍ...

....

....

أتكونُ هي المرآة؟"[1].

ويلعب الإكسسوار في المشهد الوصفيّ دوراً مماثلاً لدوره في الفيلم السّينمائيّ، إذ يأخذ فيهما مكان الصّفة في الرّواية، فقد يقول الرّوائي امرأة أنيقة وقد يعرضها كاتب السّيناريو والشّاعر لنا بمعطف من فراء المنك. وقد يقول الرّوائي حجرة غير منسّقة ويعرض علينا كاتب السّيناريو والشّاعرعلباً فارغة على الأرض"([2]).

يجسد (أحمد حجازي) صفات الجمال والنضارة والأناقة والرّشاقة في امرأة شاهدها في الطريق في قوله:

"الشمس في السما عذابْ

وجبهتي زيتٌ، وماء، وترابْ

ونظرتي ضيقٌ، وكلْمتي سبابْ

وانشقّت الطريقَ فجأةً عن امرأه

ارتفعت بالماء نافوره

واعترفت بالعطر قاروره

امرأةٌ بلّورةٌ مضوّأه

فستانها الحرير فضفاضٌ بلا مئزرْ

---

[1]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة 3**، ص 382.

[2]) ينظر: فال، يوجين، **فن كتابة السيناريو**، ص 28.

ذراعها الوردي رطبٌ، ناعمُ المنظرْ
كأنما الصيف عليها وحدها ... أمطر!
ولحظها ما أبرأه!
وخطوها صيحة رملٍ في انسحاب خُفّها
وشعرها البني ناعمٌ على أكتافها
وخصلةٌ من شعرها على الجبين نافره
لكنها..
لم تك إلا عابره!"[1].

ويتكئ (حجازي) في موضع آخر على لغة الإكسسوار والدّيكور والأثاث والأشياء وعلى تجوال الكاميرا في المكان الواحد لتقديم بطلة مشهده الشعري، التي يُقِرُّ واقع الحال أنها امرأة وحيدة فقيرة يائسة، يقول في قصيدة (غرفة المرأة الوحيدة) من ديوان (كائنات مملكة الليل):

"ها هي الآن تطرُدُ عنها المدينة
تُغلق من خلفِها بابَها
وتضمُّ الستارْ
ثم تُشعلُ مصباحَها في النهارْ

تلك أشياؤها
حيواناتُ وَحدتِها،
تشرئِبُّ لها في الزوايا،
وفوق الجدارْ
ثَمَّ موقد غازٍ،
ومغسلة،
ورفوف لوضع المؤونةِ.
منفىً صغيرٌ
وفي العُمق ثَمَّ سرير
ومنضدةٌ

---

[1]) حجازي، أحمد عبد المعطي(2001) ،**الديوان**، بيروت: دار العودة، ص 238.

قِصص لاجتلاب النعاسِ،

ومنفضةٌ،

وشموعٌ صغارْ

كلُّ شيءٍ له موضعٌ لا يبارحُهُ،

وحضورٌ،"[1].

ثالثاً: رغم أنّها في حقيقتها مشاهد مكانيّة إلا أنّ عنصر الزّمن لا يكون مغيّباً فيها، لـــ"أن هذه الأماكن تقع بالضّرورة ودائماً في زمن معيّن أو في أزمان محدّدة بمعنى أنها تقع في ضوء ما"[2]، وكثير من "الأشياء الموصوفة _فيها_ ليست قارّة وإنّما في حالة حركة . . . . . ولا يتمّ الوصف في المكان حسب كما هو الأمر في الوصف التقليديّ بل يتمّ في المكان والزّمان على غرار الوصف السّينمي"[3]. وقد يوحى بالبعد الزّماني من خلال جزء من أجزاء المنظر المشهديّ كوجود الشّمس أو الضباب أو النّجوم أو أوراق الشّجر المتساقطة. وقد يدلّ التّدرج بعنصر الضّوء وطريقة ترتيب اللقطات في بعض الأحيان على التّحول في الزّمن، كأن يبدأ المشهد الشّعري عند الغروب، إذ يُسْتهَل بصورة لضوء الأصيل، وينتهي عند حلول الظّلام بجعل الصّورة الأخيرة فيه صورة للسّماء الدّاجية، أو يُفتتَح بلقطة تدلّ على الشّروق ويُخْتتَم بأخرى تدلّ على مجيء الضحى.

ونلمس هذه الحركة المشعرة بالزمن أيضاً عبر تصوير الأشياء وهي في طريقها إلى الذبول أو الأفول أو الرّكود أو الموت أو في سيرها باتجاه الصّحو والحياة، كميل الشّارع إلى الصمت والمصباح إلى الانطفاء وبدء السّماء بالمطر والعصفور بالتغريد والنّوافذ بالانفتاح.

ولعلّ هذه القدرة على منح المتلقي إحساساً بالتّحول والزّمن هي التي تجعل مثل هذه المشاهد الشعريّة أقرب إلى المشهد السينمائي منها إلى الفوتغراف والرّسم، لأنّ الرّموز فيها كما هي في السينما "ذات طبيعة إيكونيّة حيّة على حد تعبير بازوليني"[4] وليست ميّتة كالرّسم[5].

يقول (مارسيل مارتن): "إنّ السينما((تدخل في الزمن)) كل ما تعرضه، وهذه هي الفكرة التي أريد أن أبسطها.

---

[1]) حجازي، أحمد عبدالمعطي(1978)، **كائنات مملكة الليل**، (ط1)، بيروت: دارالآداب، ص 103-105.

[2]) مايّو، بيير، **الكتابة السينمائيّة**، ص 39.

[3]) العاني، شجاع، **الكتابة بالكاميرا دراسة في اللغة السيميّة في أدب محمد خضير**، ص 73- 74.

[4]) المرجع نفسه، ص 73.

[5]) ينظر: المرجع نفسه، ص 78.

((أعرض على الشاشة شيئاً مما يوصف بالجمود، القمّة البعيدة لغابة مثلاً، أو البحر عند الأفق، أو المنظر العام لمدينة، فإذا بجمود العالم يختفي في الحال، وإذا بكل شيء، مرور النّسيم، وتساقط قطرات الماء الصّغيرة، والحركة غير المحسوسة للهواء السّاخن، وللسّحب، وللدّخان وللتراب، تطبع المجموع بحياة هامسة . . . وإذا بالوجود الذي كان منذ قليل جامداً ينبض بالحياة ويتفزّز)). وقد حانت اللحظة لإعادة ذكر كلمة ((كوهين سيا)) إنّ الكاميرا تجهل الطّبيعة الميّتة . . . إذ تدخل السّينما في كل ناحية حركات وإيقاعات، وتسجل انسياب الأشياء وتلاشيها، وتجعل من وجود العالم سيلاً لا راد له ولا دافع من الأحاسيس الهاربة"[1].

وفضلاً عن ذلك فإنّ تقنيتها البنائيّة القائمة على استقلال اللقطات والتّدرج في عرضها تفرض على القارئ المشاهد طريقة خاصّة في التلقي، تفارق عملية تلقي اللوحة التشكيليّة وتتشابه تماماً مع أسلوب تلقي المشهد السينمائي، فنحن "نتلقى اللوحة كلاً كاملاً بكل ما تقدمه من لقطات، فاللقطات جميعاً تتزاحم على سطح اللوحة وتحقق استجابة بصريّة كليّة في عين الرّائي، على حين في السّينما تتلقى اللقطات لقطةً لقطة بشكل يوحي باستقلاليّة كل لقطة"[2].

رابعاً: تحاكي مشهد التجميع في السينما، الذي يعرض منظراً عاماً، يضعه السيناريست أو المخرج تمهيداً لوقوع حدث أو يقدّمان به للقصّة الفلميّة.

والمتفحّص لدواوين الشّعر العربي المعاصر سوف يجد كثيراً من النماذج الشعريّة التي عمد فيها أصحابها إلى التوصيف المشهدي، جاعلين المكان منكشفاً مفتوحاً على صفحة القصيدة، تتكفل الكاميرا الجوّالة والشّاشة العريضة بتتبع جزئيّاته ونقل محتواه.

استخدم (أحمد عبد المعطي حجازي) تقنية الصورة المشهديّة الوصفيّة في بدايات بعض قصائده السرديّة لبيان زمن الحدث ومكان وقوعه وللإيحاء بما ينطوي عليه من رؤى ودلالات نفسية أو اجتماعية أو سياسية، يقول في مطلع قصيدة (يوميات الإسكندريّة):

"سحابة دكناء تملأ السماء

إلا شريطاً شفقياً بينها وبين عتمة البيوتْ

والبحر ألوانٌ تموت .... كلما ضاق المساء

....

ونحن في المقهى .. نموتْ"[3].

---

[1]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 227– 228.

[2]) الحيّاني، فاتن عبد الجبّار(1999)، **جماليّات الفنون في شعر يوسف الصّائغ: (المسرح، الرسم، القصة، السينما)**، رسالة ماجستير، جامعة تكريت: قسم اللغة العربيّة وآدابها_كليّة التربية للبنات، ص 121.

[3]) حجازي، أحمد عبد المعطي، **الديوان**، ص 281.

يستغل الشّاعر عنصر الإضاءة واللون والعتمة والظل لتجسيد الأبعاد الزّمانيّة عبر المكان، فقد انطوت كل لقطة شعريّة في هذا المشهد على دلالة مزدوجة، فهي مكانيّة وزمانيّة في آن معاً، ويمكن توضيح ذلك في الجدول التالي:

اللقطة	المكان	الزمان
سحابة دكناء تملأ السّماء	السماء	شتاء
إلا شريطاً شفقيّا بينها وبين عتمة البيوت	البيوت	نهايات الغروب
والبحر ألوان تموت كلّما ضاق المساء	البحر	المساء
ونحن في المقهى نموت	المقهى	نهايات المساء

إذاً الحركة في المشهد حركة في الزّمان والمكان معاً:

أولاً: من نهايات الغروب إلى نهايات المساء، حيث تسرّب الحياة من الموجودات وتوجّهها نحو الموت. وتدل العلامة البصريّة المتمثّلة في سطر النّقاط في السّطر ما قبل الأخير وفي النقطتين في السّطر الأخير على مرور الوقت والتّقدّم أكثر فأكثر صوب النّهاية، إذ تتصاعد حالة الموات التي يجسّدها المشهد.

ثانياً: من الخارج إلى الدّاخل، وقد جاءت حركة الكاميرا هنا موازية لنظام الحركة في عمليّة المشاهدة البصريّة، التي تبدأ بمشاهدة المنظورات من الخارج وتنتهي بما تتركه من أثر داخل النفس الناظرة، وهذا الأثر هو الذي يمنح المشهد الشّعري بعداً وظيفياً، فمشهد لمقهى على شاطئ البحر في أمسية شتائية يعيش روّاده حالة موات مماثلة لموت الأشياء في الخارج لا يجيء عبثاً بل يحمل في طياته الكثير من المعاني الإنسانية والفكريّة، التي قد يلتقطها كل واحد منّا حسب حالته النّفسيّة وزاوية النظر التي يتطلع منها إلى المشهد، الذي هو في حقيقته "صورتان: الصورة الواجهة التي تمس المتلقي مساً مباشراً خارجياً والصّورة العمق التي تختفي وراء الصّورة الأولى"[1].

ورغم أنّنا نستطيع أن نتلقى الصّورة المشهديّة الوصفيّة على أنّها مشهدٌ مستقلٌ، نستشف منه الكثير من الدّلالات والرؤى، إلا أنّ ذلك لا يعني أنّها عنصرٌ إضافيٌ في النصّ، بل هي عضوٌ مهمٌ وفاعلٌ في جسد القصيدة، يرتبط مع العناصر الأخرى بصلات حميمة، وقد يُفْقِد بتره القصيدة جزءاً من شعريتها، ويقلل من طاقاتها الإيحائيّة.

ولعل مشهد (حجازي) السّابق دليلٌ واضحٌ على ذلك، فهو فضلاً عن دوره في بيان مكان وزمان الحدث يشكل أيضاً ظهيراً بانوراميّاً يسند القصّة الشعريّة، إذ يرمز كل عنصر فيه إلى معنى ماثل في هذه القصّة. وللكشف عن ذلك لابد من إيراد القسم الثاني من القصيدة:

---

[1]) عبيد، محمد صابر، **أنماط الصّورة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي**، ص 134.

"(ماري) التي أنقذتها من رجل الشرطةٍ،

قبل ليلتين

رأيتها في الليل، تمشي وحدها على البلاج

تعرض ثديها الأثينيَّ لقاء ليرتين

وبعد أن جزنا الطريقُ مسرعَيْن

واصطفق الباب، وأحكم الرتاج

قصّت عليّ قصَّة الشاب الذي أنقذها،

من ليلتين

ثم بكت.. وابتسمت..

وكان نور القمر الغارب يملأ الزجاج!

* * *

كان وداعاً باهتاً

وداعُنا.. في آخر الصيف، وآخر النهار

كان وداعاً صامتاً

على طريق البحر، والمدى عَراءٌ خلفنا

كأننا ..أبطال مسرحيةٍ قديمةٍ،

بلا إطار

تبدأ دون دقةٍ،

وتنتهي ..بلا ستار!"[1].

ترمز العتمة بوصفها عنصراً طاغياً في المشهد الشعري إلى قتامة الحياة التي تعيشها الفتاة (ماري) المتكسّبة بجسدها، وإلى ظلام اليأس الذي يقود الفرد (الشّاب-الرّاوي المشارك) إلى القيام بأفعال غير مُرضية روحياً. وأمّا البحر وما يرتبط به من معاني المجهول والغموض فهو يعادل تخبط كل من الشّاب والفتاة في الحياة وجهل كل منهما بهوية الآخر وبمستقبل العلاقة الطّارئة بينهما. ويعدّ المقهى _ملاذ الهاربين من واقعهم التّائهين في مسالك الحياة، يتناسون فيه همومهم ويقتلون فراغهم_ الوجه الآخر للمأوى الذي جمع هذين الشّابيّن في علاقة مجدبة عاطفيّاً، وقد يكون رمزاً لعبثيّة التجربة التي خاضها هذان الشّابّان ولعدم جدواها وخوائها من كل هدف نبيل. وتتوافق حالة الموات المهيمنة

---

[1]) حجازي، أحمد، **الديوان**، ص 282- 283.

على المشهد مع النتيجة التي تمخضت عنها التجربة المسرودة، وهي النّهاية الحتمية دائماً لمثل هذه العلاقات: فتور في العاطفة ولا مبالاة وعدم اكتراث كل طرف بالآخر وبأي شيء.

ويمهد (إبراهيم نصرالله) في قصيدة (الحوارالأخير قبل مقتل العصفور بدقائق) للحدث الشعري، الذي يدور حول أسطورة من أساطير الفداء والشّهادة المتجددة دوماً على أرض غزّة"[1] بمشهدين وصفيين يبرزان مكان الحدث: (مدينة غزة) وزمانه: (صباحاً في نيسان)، ويصوران هدأة الأجواء وانسياب الحياة الرائقة في المدينة في ذلك الوقت، وكأن هذين المشهدين يقفان شاهداً على صنّاع الموت الذين يحولون دائماً دون استمرار الحياة، عاكفين على محو طيفها الجميل بسواد قلوبهم وتشويه كل ملامح الجمال فيها بقبح نفوسهم:

"هادئٌ بحرُ غزةَ

ماءٌ وأشرعةٌ

زرقةٌ وصباحٌ عريضٌ

ونافذةٌ للنوارسِ أو جدولٌ في الوريدْ"[2].

يحاكي هذا المشهد الوصفي الشّريط الإخباري المختص بتقديم النّشرة الجويّة، الذي يُخْتَتَم عادةً ببيان الظّروف الجويّة فوق سطح البحر، كونها تمثل مؤشراً دالاً على حالة الطّقس في المناطق البحريّة، ويتمّ ذلك عبر ترجمة المتنبئ الجوي لصورة البحر التي تتضمنها الخارطة الجويّة الموجودة أمامه. ونلمس هذه المحاكاة من خلال قدرة العرض الشّعري على الموازنة بين الصورة السّمعيّة، المتمثلة في التعليق الصّوتي المتواري خلف الصّورة، الذي يقترب في مضمونه من قراءة المتنبئ الجوّي، والصّورة المرئيّة التي تعرض صورةً لبحر غزّة وهو في أوج هدوئه واستقراره. ورغم غياب صورة المعلق الشّعري بصريّاً هنا في مقابل حضور صورة المتنبئ الجوّي إلى جانب الخارطة التي يترجم صورها دائماً إلا أنّنا نظل نلمس التقارب الشّديد في أسلوب العرض بين هذه الصّورة المشهديّة الوصفيّة والشّريط الإخباري للنّشرة الجويّة.

---

[1]) صُدِّرَت هذه القصيدة بهامش يقول: "في نيسان عام 1984 قام أربعة من الفدائيين باختطاف حافلة إسرائيليّة وتوجّهوا بها من عسقلان إلى رفح وهم من مجموعة (جيفارا غزة). وقد طالب الفدائيّون بإطلاق سراح عدد من زملائهم من السجون الإسرائيلية.......... . قامت القوات الصهيونية باقتحام الحافلة حيث استشهد اثنان من الفدائيين وأسر الاثنان الآخران،وما لبثت القوّات العنصريّة أن قامت بعد دقائق بقتلهما بواسطة الهراوات".

نصر الله،إبراهيم(1994)، **الأعمال الشعريّة**، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص 350.

[2]) المصدر نفسه، ص 352.

تعلن القراءة الصّوتيّة بدايةً عن دخول بحر غزّة في حالة من الهدوء والاستقرار، وتستعين بالانزياح التركيبي الذي يقدم فيه الخبر على المبتدأ (هادئ بحر غزّة) للتأكيد على شدّة استغراق البحر في هذه الحالة وبلوغه أقصى درجاتها، المؤدّية إلى الصّفاء التّام والألق الآسر.

ثمّ يبدأ العرض البصري باستقصاء محتويات المنظر الماثل أمام المعلق الصّوتي وأمام القارئ المشاهد أيضاً، ممّا يذكّر بمثول صورة البحر على الخارطة الجوّية، التي يستطيع أن يراها كل من المتنبّئ الجوّي والمشاهد في آن معاً.

وقد جاء هذا الاستقصاء بمثابة بيان تفصيلي، أُريْدَ منه إبراز مظاهر سيادة حالة الهدوء والاستقرار المعلن عنها مسبقاً صوتاً وصورةً: (ماء وأشرعة، زرقة وصباح عريض، ونافذة للنوارس)، مصوّراً دورها في تصعيد رفرفة الحياة في المكان: (ونافذةٌ للنوارس)، وإمداد شريانها بنصغ البقاء والخلود: (أو جدولٌ في الوريدْ)، كاشفاً في الوقت ذاته عن الأثر الذي يحدثه منظر بحر غزّة في نفس الرّائي، الذي أصبح ماء البحر يجري في عروقه مجرى الدّم لشدة التّعالق الروحي بينهما ولارتباط حياة كل منهما بالآخر.

ونلاحظ تدرّج التوصيف الشّعري في نقل محتويات المنظر من الأسفل إلى الأعلى، خالقاً بذلك إيقاعاً حركيّاً، أبعد سمة الجمود عن المشهد عبر منح المتلقي إحساساً بالنّموّ والتّوتر والتّصعيد، فقد بدأ باستعراض الأرضيّة (ماء)، المشكّلة للكيان البحريّ، مظهراً بعد ذلك الأشرعة (أكثر العناصر المعروضة قرباً من الماء وتأكيداً على إتاحة الفرصة لممارسة مظاهر الحياة)، مُتْبعاً إيّاها بالزّرقة (نقطة اتصال البحر بالسّماء وعلامة صفائهما)، كاشفاً إثرها عن ضوء الشّمس دلالة الصحو، الذي افترش الأفق محتلاً قمّة المنظر: (صباح عريض)، مصوّراً عقبه انفتاح المدى أمام النّوارس: (ونافذةٌ للنوارس)، التي لم يعد يمنعها شيء من التحليق والطّيران والوصول إلى أقاصي الأفق، معتليةً ضوء الشّمس أو مطاولةً له في الارتفاع، كنايةً عن تلاشي سقف الحريّة في المكان وانطلاقها بلا حدود، مُنْهياً بصورة امتزاج الماء بالدّم: (أو جدولٌ في الوريد)، اللذان يفوقان بقداستهما كل الارتفاعات.

وقد صاحب هذا التّدرج في الارتفاع تدرّج في اللّون بدءاً من أكثر الألوان برودةً وانتهاءً بأكثرها حرارةً، ويمكن توضيح ذلك بالجدول الآتي:

اللّون	الدّال المشير إليه
الأبيض	ماء وأشرعة
الأزرق	الزّرقة
الأصفر	صباح عريض
الأزرق والأبيض	نافذة للنّوارس

الأحمر	جدول في الوريد

وقد ضاعف عنصر الإيحاء بالحركة من حيويّة المنظر، فنحن نلمس ميوعة الحيّز وتراقص المحيط في ماء البحر، وسير السّفن في تلويحة الأشرعة، وحركة الضّوء وتكاثره في إطلالة الصّباح العريض، والرّفرفة والتّحليق في: (نافذة للنّوارس)، وسريان الحياة في: (جدول في الوريد).

ويعرض المشهد الثّاني لقطات عديدة تعكس جريان حياةٍ مطمئنّةٍ هانئة، تضامن كلٌ من الطّبيعة والسّكان والأرض على صنعها، فقد ساد الفضاء هدوء خلّاق دفع سير خطى الحياة إلى الأمام بتوفيره مناخ ملائم للعمل والعلم والاستمتاع والعطاء، فالبحر هادئ، والشّتاء مودّع، مفسحاً المجال لبشاشة الربيع، والشّروق حميم، يفوق طعم الصّحو فيه كلَّ مذاقات الصّباحات الماضية لذّةً، وربّما حليب الأمّ طيبة.

والنّفوس غنّاءة، تزيّن دربها بالأغاني عوض الورود. والسّعي إلى الرّزق وطلب العلم يسيران معاً جنباً إلى جنب، تحدوهما براءة الصّبا التي انطبعت في وجدانها صورة نوارس البحر (ملهاها الأثير) فصبّتها رسومات على الورق.

والأرض معطاءة تحرص على مداومة الوصال مع أهلها، مرسلة قبلاتها الحلوة لهم عبر قطوف العنب، فتصدح حناجرهم _التي أصيبت بعدوى النّضارة وبرعمت فيها السّعادة لشدّة السّخاء_ بالأغاني وهم يحملون ما جادت به محبوبتهم من خيرات إلى السّوق، معبّرين عن هناءة العيش المتأتية من وفرة الخير والقدرة على التّكسب وتحصيل الرّزق، مقيمين بذلك كرنفالاً حياتياً، تعانق فيه لون التّجدد والعطاء (مخضرّة وخضار) بصوت الفرح (الغناء):

"هادئٌ بحرُ غزّةَ

هذا الصباحُ أليفٌ وأطيبُ مما شربناهُ

لا وردَ في الطرقاتِ

أجلْ

ولكنّ وردتَنا الأغنياتْ

وهنا باعةُ السمكِ. . الطالباتُ .. الحوانيتُ . . آخرُ فصل الشتاءْ

صِبْيَةٌ يحبسونَ النوارس في الدفترِ المدرسيِّ

ويندفعونَ طيوراً إلى الماءْ

فأسٌ على كتفٍ . . عنبٌ في الشفاهِ . . وأشرعةٌ . .

حين تعلو . . . ستسألُ

هل أبصرُ الانَ أشرعةً أم سماءْ؟

حناجرُ مخضرةٌ . . وخضارٌ . .

حقولٌ تجيءُ إلى السوقِ ناضجةً بالغناءْ"[1].

لقد اتخذ الشّاعر من التّحول السّريع بالصّورة، الذي جعل "زاوية التّمييز البصري_ السّمعي متغيّرة"[2] في المشهد الشّعري وسيلة لتصوير هذا الرّبورتاج الحياتيّ وتغطية مظاهر معيشيّة شتّى، مستعيناً بقدرة الكاميرا على التّجوال في المكان الواحد: (الحركة داخل السّوق) وعلى الانتقال من مكان إلى آخر: (من البحر إلى الطّرقات إلى السّوق إلى المدرسة، وعودة ثانية إلى البحر ومرة أخرى إلى السّوق).

ويكون بذلك قد أفاد من أهم الخصائص المميزة للفن السّابع، فـ"الصّورة السينمائيّة نوعية لأنّها تبني توتراً إبداعياً دائماً بين الحركة في المجال وحركة المجال"[3].

ونجد مثل هذه الإفادة بشكل جلي عند (محمود درويش) في ديوانه (أثر الفراشة)، فهو يتّكئ في قصيدة (ذباب أخضر) على برقيّة اللقطات، إذ تصوّر كاميراه الشعريّة تطاول يد القتل وانتشار المجازر وتراكم القتلى على أرض فلسطين بنقلها مشهد جنازات الشّهداء، الذي لم يعد يغادر الشّارع الفلسطيني لحظة، بل أصبح يشكل إحدى الشّعائر الحياتيّة المهمّة التي ينهمك الناس في أدائها على مدار السّاعة لأنّ نهر الشّهادة الطّاهر المعطاء لن يتوقف عن الجريان أبداً، يقول الشّاعر:

"يعلو الأذان صاعداً من وقت الصلاة إلى جنازات متشابهة: توابيتُ مرفوعةٌ على عجل، تدفن على عجل . . . إذ لا وقت لإكمال الطقوس، فإنَّ قتلى آخرين قادمون، مسرعين، من غاراتٍ أخرى. قادمون فُرَادى أو جماعات . . . أو عائلةً واحدةً لا تترك وراءها أيتاماً وثكالى. السماء رماديَّةٌ رصاصية، والبحر رماديٌّ أزرق. أمَّا لون الدم فقد حَجَبَتْهُ عن الكاميرا أسرابٌ من ذباب أخضر!"[4].

يهيمن العنصر الصوتي، المتمثل بصوت الأذان على الأجواء المشهديّة وذلك بسبب:

(أ) انبعاثه من مكان مرتفع، يعمل على تكبير الصوت ويساعد على انتشاره في أرجاء المكان.

(ب) استمراره دون انقطاع: (يعلو الأذان صاعداً من وقت الصلاة إلى جنازات متشابهة).

(ت) سمو محتواه وعظم مكانته الدينيّة، أي قداسته التي تؤكد قداسة ما يجري.

---

[1]) المصدر نفسه، **الأعمال الشعريّة**، ص 353– 354.

[2]) مايو، بيير، **الكتابة السّنمائيّة**، ص 137.

[3]) المرجع نفسه، ص 137.

[4]) درويش، محمود(2009)، **الأعمال الجديده الكاملة 2**، (ط1)، بيروت– لبنان: رياض الريس للكتب والنشر، ص 545.

(ث) رمزيته السّياقيّة، فهو يمثل كلمة الحق التي يرفعها المشيّعون دائما في وجه الطّغاة، مذكرين إيّاهم بوجود قوّة عظمى، تفوق كل القوى الأرضية الغاشمة، وبمشيئتها سوف يتحقق النصر وتنتهي جولة الباطل، وسينال الشهداء خير الجزاء والقاتلون أشدّ العقاب.

ويتزامن سماع صوت الأذان مع رؤية تيّار مواكب الشّهداء المتدفق بشدّة نتيجة تصاعد الغارات. ويجسّد أسلوب العرض السّريع، المتكئ على تراكض اللقطات الكثرة في عدد الشّهداء واكتظاظ المكان بهم، فقد تراءت مراسم الجنازات المختصرة على شكل لمحات خاطفة، لأنّ الرؤية المشهديّة لا تحتمل بث التفاصيل، كما أنّ الوقت الحقيقي لا يكفي لإكمال الطّقوس، فالمتلقي لا يلبث أن يشاهد التوابيت المرفوعة حتّى يراها وهي تدفن، وسرعان ما تطلّ مواكب جديدة، يتباين عدد الشّهداء فيها من الواحد إلى المجموعة أو العائلة الكاملة، ممّا يدل على عبثيّة القتل وعشوائيّة الاختيار التي لا تستثني أحداً. ثمّ تبدأ الكاميرا بإبراز بصمات الغارات على فضاء المكان، فقد لوث دخّان القنابل والصّواريخ صفاء السّماء، وانعكس لون الدّمار وصبغة الموت على صفحة البحر أيضاً، وحالت كثرة الذباب، المشيرة إلى تراكم الجثث وامتداد زمن القصف ووحشيّته دون رؤية حمرة الدّم الطاهر.

ويتّخذ في قصيدة (عودة حزيران) من قدرة الكاميرا على الحركة في أنحاء المحيط الواحد ومن إمكانية تطوافها بين الأماكن وسيلةً يصور من خلالها تجدد المشهد الحزيراني في البلاد العربيّة واستحالته إلى واقع معيش، تترسّخ تفاصيله المناهضة للحريّة والحياة في ثنايا المكان، معلنةً اتّقاد جذوة الحرب واستعار الرّغبة في اغتصاب مزيد من الأرض على الدّوام، يقول (درويش):

"أربعون حزيران: دَبَّابةٌ في الطريق إلى
البيت. بُرْجُ مُراقَبَةٍ عسكريٌّ لرصد الطيور.
حمام يُحَلّقُ في نصف دائرةٍ. نَخْلَةٌ عاقرٌ.
ضَجَرٌ فاجر يقتل الأخُ فيه أخاه، ويهرب
من أُمِّه. وشعارٌ يضيء الشوارع: ((نحن
نحبُّ الحياة ونكره أعداءها)). شارع ضيِّق
لا تمرُّ به الفتيات. مظاهرة للتلاميذ
ضدَّ الخرائط. ((لا ربَّ ينزل عن
عرشه))"[1].

---

[1]) المصدر نفسه، ص 789.

تعلن لغة التوصيف المشهدي عن زمن تصوير المشهد أو زمن عرضه، وهو مضي أربعين سنة على حرب حزيران، التي لا تزال صورها مطبوعةً في الذّاكرة العربيّة والعالمية أيضاً. وسرعان ما توقظ الكاميرا هذه الذاكرة باستعادتها أرشيف الماضي بصور من الحاضر، تفصح عن عودة الملامح الحزيرانيّة إلى الفضاءات العربيّة، حاملةً في طيّاتها كل مظاهر استلاب الحياة وتحجيم الحريّة، فقد عادت آلة القتل والدّمار تتربص بأصحاب الأرض وتلاحقهم إلى أماكن سكناهم: (دبّابة في الطّريق إلى البيت)، وأفخاخ مصادرة الحرّية تحتل السّماء، مغلّقةً الأجواء بالخوف: (برج مراقبة عسكريّة لرصد الطّيور)، ممّا أدّى إلى انكماش مساحة الحرّية وانقباض رموزها، المشيرة إلى السّلام أيضاً عن التّحويم في الفضاء: (حمام يحلّق في نصف دائرة)، والنّخلة مقفرةٌ من الرّطب، فقد جرّدها الاستعداء على الحياة في المكان من ميزة العطاء، فلم تعد قادرةً على توالد الثّمر: (نخلة عاقر)، وتنهار من هول ما يجري أكثر العلاقات الإنسانية ترابطاً وحميميّةً (ضجر فاجر يقتل الأخ فيه أخاه ويهرب من أمّه). وتقتصر مساندة الأشقاء وأساليب الرّفض العالمي على وميض الشّعارات: (وشعار يضيء الشوارع: ((نحن نحب الحياة ونكره أعداءها)). ويصبح تضييق النّطاق لتغييب الحرّية هو الملمح المهيمن على تضاريس المكان، المصطفى لمحنة الحرب: (شارع ضيّق لا تمر به الفتيات). وتنبعث من المدارس والجامعات صرخات الاحتجاج على تهويد الأرض العربيّة: (مظاهرة للتلاميذ ضد الخرائط ((لا رب ينزل عن عرشه))).

ويتعامل (سامي مهدي) مع مشاهده الوصفيّة بطريقة مختلفة، فنراه يخصص قصائد مستقلّة لهذا الغرض، تحفل باليومي والعادي وتنزع إلى "التركيز على التفاصيل الصّغيرة لصناعة قصيدة عارية من الضّجيج مكتفية بأقل القليل من العناصر المبتذلة البسيطة التي تصنع الحياة اليوميّة"[1]. وكأنّ الشّاعر في مثل هذه الصّور المشهديّة الوصفيّة يود أن ينبهنا إلى مناظر نشاهدها أو مواقف نعيشها كل يوم دون أن تثير فينا شيئاً، ولإحداث الهزة والدّهشة المرجوتين فينا، يعمل على إعادة خلق المشاهد وتحميلها رؤىً جمالية هامسة، تذكي حاسّة التلقي وتبعث على التأمل وإعادة النظر في الماحول، فـــ"موضع الإعجاز هو أن تقول الأشياء الكبيرة بألفاظ صغيرة، وليس أشقّ من أن نلاحظ ما نراه كل يوم"[2]. فها هو يصور صحوة المدينة في قصيدة بعنوان (صحوة):

"ظلمة تتكشّف

والشّارع المتثائبُ

يدفع عن كتفيه بقايا رقادٍ طويل

---

[1]) صالح، فخري، **شعريّة التفاصيل/دراسة ومختارات أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر**، ص 104.

[2]) مندور، محمد، **في الميزان الجديد**، ص 65، نقلاً عن: ناصف،مصطفى، **الصورة الأدبية**، ص 211.

ما تزال القمامة مركونة في جوانبه

والمخازن مغلقة كلها

والشجيرات تبحث عن شكلها

في الزجاج الصقيل

غير أنَّ المنازل قد بدأت تتململ:

نافذة فتحت من هنا

وازدهت شرفة من هناك

ودبّ مع الضّوء طيف جميل . . .

برهة ثمّ تفتتن الأرض:

تبزغ حافلة

ثم أخرى

وأخرى

ويندفع الناس في كل منعطف وسبيل"[1].

تتميز الكاميرا الشعريّة هنا بحساسية عالية، تتجلى في قدرة التصوير الشّعري على الإحاطة بكلّية المشهد عبر المسح المتتابع لجميع عناصره والمتقصّي لأدق التفاصيل فيه، الرّاصد للتحولات الحاصلة خلاله. وقد اعتمد التصوير في هذا المسح الشّعري على توجيه الكاميرا وإدارة حركتها عمودياً وأفقياً، إذ يفتتح المشهد بلقطة علوية تبين حجم الضوء والعتمة في فضاء المشهد، وتصور حركة الزّمن السّائر من الظّلام إلى النور تصويراً بطيئاً، يبعث على الإحساس بمساواة الزّمن المشهدي للزمن الحقيقي، وهذا ما يوحي به الفعل (تتكشّف). ثمّ تتجه الكاميرا إلى أسفل لتصور أثر هذه الحركة (حركة الزّمن) على المكان بشكل عام، الذي بدأ يسير متثاقلاً نحو الصّحو (والشّارع المتثائب يدفع عن كتفيه بقايا رقاد طويل).

ثمّ تأخذ حركة الكاميرا مساراً أفقياً جانبيّاً، يصور عبر المفردة الدّيكورية وهيئتها (القمامة مركونة، المخازن مغلقة، الشّجيرات تبحث عن شكلها) حالة الركود التي لا زالت تهيمن على المكان، والتي تؤكد أن مؤشر الزمن لم يتحرك كثيراً وأنه لا يزال أقرب إلى منطقة الظّلام. وبعد ذلك تتتالى اللقطات المصوّرة لسريان اليقظة في محتويات المكان، تلك اليقظة التي راحت تتصاعد تدريجياً كلما

---

[1]) مهدي، سامي(1986)، **الأعمال الشعريّة 1965–1985**، (ط1)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية)، ص 298– 299.

تقدم مؤشر الزمن صوب الضّياء واتسعت دائرة النّور في الأفق، فها هي المنازل تقاوم جاهدةً رواسب السّبات الباقية فيها: (غير أنّ المنازل قد بدأت تتململ)، ثمّ تصبح الحركة أكثر فاعليّة إذ تبدأ مظاهر النهوض والانطلاق بالانتشار في أرجاء المشهد، الذي لا يزال المكان والزّمان يسيران فيه جنباً إلى جنب باتجاه الحياة.

وقد تمكن التصوير الشّعري من خلال التغيير في عدسات الزّوم (من هنا، من هناك) تغطية المساحة المشهديّة بكل أبعادها، والإيحاء بالامتداد والتّوسّع.

ولعل التّحول من الركود إلى التململ ومن ثمّ الانطلاق، وتصوير هذا التّحول بصريّاً من خلال عنصر الضوء والعتمة والدّيكور والحركة قد أضفيا على هذا المشهد سمة الواقعية السنمائيّة، إذ "تكوّن الصّورة واقعاً فنّياً، أي أنّها تقدم رؤية مختارة للطبيعة مكونة ومصقّاة وبكلمة واحدة رؤية جمالية وليس مجرّد نسخة بسيطة مطابقة للطبيعة"[1].

وأهم ما يميز هذه الواقعيّة أنها تمنح المتلقي إحساساً بالمشاركة، فسرعان ما يهيأ لأي قارئ مشاهد للشريط الشّعري السّابق أنه يجلس في زاوية ما من الشّارع ويراقب مشهد الشّروق فيه، محركاً ناظريه في كل اتجاه، متقمّصاً دور الكاميرا.

ولا تقتصر مشاهد (سامي مهدي) الوصفيّة على أفلمة شاعريّة الحياة اليوميّة وإنما يصور بعضها عبر مسحيّة الكاميرا أعتى المحن الإنسانيّة هولاً وأشدها صِداميّةً وجلجلة، مزيلةً إطار الشاشة واضعةً المتلقي في قلب الحدث، مؤكدةً في الوقت ذاته قدرة أبطال الوطن على اعتصار النصر من حمم الجحيم، يقول في قصيدة (رأيتُ ما رأيت):

"هوذا العرس

هوذا مهرجان النار:

دورية تمضي

وأخرى تعود

ومدفع يرعد.

وآخر يجيب.

دوريات

ومدافع

وطائرات.

طائرات تحلق كالرخ

---

[1]) مارتن، مارسيل، **اللغة السنمائية**، ص 21.

وتجثم كالكابوس.

وتحت ومض القنابر العابرة

وتحت صفيرها

تتفتح الحواس

وتمضي الخطوات القوية.

تمضي.. الخطوات..

ولا أحد في الممرات

لا أحد فوق المعابر

لا أحد هنا

لا أحد هناك.

لكن قنابر التنوير تضيء

فجأة تضيء

فتفزع الطير المستكن.

وتصفر

فتغري بنات آوى بالعواء

أما الرجال فيمضون

وينزون من معبر إلى معبر

ومن جذع إلى جذع

ينزون فتنزو بنادقهم معهم"[(1)].

وتأخذ المشاهد الوصفيّة عند (أمل دنقل) بعداً إنسانياً أكثر تخصيصاً، فهي تسلط الضّوء على معاناة شريحة من البشر المغمورين المهملين، الذين أصبحت المرارة والكآبة تشكلان بالنسبة لهم روتيناً حياتياً، يعيشونه كل يوم دون أن يحسّ بهم أحد، يقول (دنقل) في قصيدة (الموت في الفراش) من ديوان (تعليق على ما حدث):

"على محطات القُرى . .

ترسو قطاراتُ السهادْ

فتنطوي أجنحةُ الغبار في استرخاءةِ الدُّنُوّ

والنسوةُ المتشحاتُ بالسوادْ

---

[1]) مهدي، سامي، **الأعمال الشعريّة 1965–1985**، ص 323–325.

تحت المصابيح، على أرصفة الرسوّ

ذابت عيونهن في التحديق والرنوّ

علَّ وجوه الغائبين منذ أعوام الحدادْ

تشرقُ من دائرةِ الأحزانِ والسلوّ

. . . .

ينظرن . . حتى تتآكلَ العيونُ

تتآكلَ الليالي،

تتآكل القطاراتُ من الرواح والغدوّ

والغائبون في تراب الوطن_العدوّ

لا يرجعون للبلادْ . . .

لا يخلعون معطفَ الوحشةِ عن مناكبِ الأعيادْ!"[1].

تفصح اللقطة الأولى والثانية عن مكان المشهد: (محطّات القرى) وزمانه: (الليل)، حيث تتعطل الحياة الوظيفيّة للمكان، إذ تتوقف القطارات عن السّير، وتختفي تبعاً لذلك سحب الغبار، ويضع الاستقرار قدميه في تلك المحطات، معلناً انقطاع تيار القطارات القادمة. وتكسر اللقطة اللاحقة أفق التّوقع بتقديمها عنصراً غريباً يستبعد وجوده في هذا المكان في مثل هذا الوقت، ويثير في النَّفس رهبة جنائزيّة، يتمثل هذا العنصر بصورة لمجموعات من النّساء يرتدين ثياب الحداد ويجلسن تحت أضواء المصابيح على الأرصفة. وتتحرك الكاميرا الشعريّة إلى الأمام فتصور لقطةً قريبةً جداً، تظهر حال هؤلاء النِّسوة، فقد أنهكت عيونهن من التطلّع والنّظر، وتوضّح سبب وجودهنّ: ذلك الأمل الذي لا ينقطع رجاؤه بعودة الغائبين منذ زمن بعيد، كاشفة بذلك هويّاتهنّ، فهنَّ أمّهات وزوجات الشّهداء والمحاربين الذين طالت غيبتهم وأصبح انتظارهم رغم الخيبات المتكررة وتسلية النّفس باحتمال رجوعهم ورؤية وجوههم من جديد طقساً حياتياً، أسكن هؤلاء المنتظرات الرّاجيات تلك المحطات، وجعلهنّ مظهراً مألوفاً وأساسياً من مظاهر الحياة فيها.

ويؤكد الجمع (محطّات) والتّخصيص الذي جاءت به الإضافة (محطّات القرى) أنّ هذا المشهد يتكرّر باستمرار، بل هو واقع معيش في كل محطات القرى، وأنّ ثمّة معاني تقترن بأهل القرى مشكّلةً السّمات الغالبة على ملامحهم الرّوحيّة، فهم لا يستطيعون مواصلة الحياة إلا بها، وهي التضحية والوفاء واعتناق الأمل. ويشير سطر النّقاط إلى سيرورة الزّمن ومرور آماد طويلة، إلا أنّ ذلك لا

---

[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعريّة**، مكتبة مدبولي، ص 309–310.

يطفئ جذوة الإصرار على مواصلة الانتظار والنّظر، حتى ينتهي ويتهالك كل شيء يساعد على ذلك: العيون والليالي والقطارات، طالما أنّ الغائبين لا يزالون في رحلة غيبتهم.

ويرمز تضاؤل الضّوء (مصابيح، بصيص أمل) أمام كثافة العتمة (الليل، ثياب حداد، عيون ذائبة) إلى عدم التّكافؤ الصارخ بين قسوة المعاناة والجهد المبذول فيها على الصعيد النفسي والجسدي وبين الثّمرة المتحصّلة منها دنيوياً.

وتنتمي بعض المشاهد الوصفيّة إلى ما سُمِيَ نقدياً بـــــ(الخيال التأليفي)، الذي يتكون عادةً من صورتين: حسّية ومعنويّة، تستدعي إحداهما الأخرى للتّشابه الكبير بينهما([1]).

ومن هذه النّماذج قول (أمل دنقل) في الإصحاح الأول من سفره (ألف دال):

"القطاراتُ ترحل فوق قضيبين: ما كانَ _ ما سيكونْ!

والسّماءُ: رمادٌ؛ . . به صنع الموتُ قهوتَهُ،

ثم ذَرْاه كي تَتَنَشَّقَه الكائناتُ،
فينسلّ بين الشرايين والأفئدةْ.

كلُّ شيءٍ _خلال الزجاج_ يَفِرُّ:

رذاذُ الغبارِ على بقعة الضّوءِ،

أغنيةُ الريحِ،

قَنْطرةُ النهرِ،

سربُ العصافيرِ والأعمدةْ.

كلُّ شيءٍ يفِرُّ،

فلا الماءُ تمسكه اليدُ،

والحُلْمُ لا يتبقَّى على شرفات العيونْ.

. . .   .

والقطاراتُ ترحلُ، والراحلونْ . .

يَصِلُونَ . . ولا يَصِلُونْ!"([2]).

تتضافر الصّور البصريّة واللغة الشعريّة في هذا النّص على تقديم المحتوى النّفسي للشّاعر، إذ انقسمت اللقطات الشعريّة إلى قسمين متباينين:

---

[1]) ينظر: ناصف،مصطفى، **الصّورة الأدبية**، ص 39–40.

[2]) دنقل، **الأعمال الشعريّة**، ص 350–351.

(أ) مادي ملموس، مثلثّه عناصر المشهد المرئيّة والمسموعة: رحيل القطارات، لون السّماء الخريفيّة الغائمة، بعض الأشياء المترامية في الأفق وعلى الأرض، التي يسمعها ويراها الرّاكب من الزّجاج أثناء سير القطار كذرّات الغبار وصوت الرّيح وقنطرة النّهر وسرب العصافير والأعمدة.

(ب) ذهني مجرّد، تشكّل عبر المستوى الانزياحي للغة، عاكساً وقع الأشياء الماديّة على النّفس المشاهدة أو مصوّراً إسقاطاتها الدّاخليّة على هذه الأشياء.

يبدو أنّ الشّاعر كان يجلس في أحد القطارات السّائرة ونبّهت بعض المظاهر التي تتراءى له من الزّجاج روح التأمل السّاكنة فيه، فأخذت كاميراه الداخلية تلتقط من هذه المناظر ما يتجاوب مع حساسية الشّريط النّفسي لديه، وربما يكون قد حدث العكس فخلع الدّاخل ما فيه على الخارج.

ومهما يكن الأمر فــ"سواء أكان هذا أو ذاك فإنّ العاطفة التي تثار بهذا النّوع عميقة متناسبة الصّور المؤلفة بالحس الخارجي والتّأمل الدّاخلي"[1].

فقد تآزر العالمان على الكشف عمّا يسيطر على الشّاعر من إحساس بالقلق جرّاء جريان الزّمن، الذي تتجسّد في خطواته كلّ معاني الفقد، فرحيل القطارات فوق قضيبين يحاكي بالنّسبة له وقوف المرء على عتبة الحاضر، مستذكراً الماضي الذي انقضى آخذا معه كثيراً من المعاني والأشياء الجميلة، مستشرفاً الآتي الذي ينبئ واقع الحال بانطوائه على مزيد من الخسائر. وقد جعله هذا الإحساس يرى تجلّيات الموت والفناء ماثلة في كل شيء، فرماديّة السّماء الخريفيّة المغبرّة الغائمة ما هي إلا حيلة من حيل الموت للتّغلغل إلى أعماقنا وتعكير صفوها.

أمّا عدم ثبات الأشياء أمام ناظريه وفي أذنيه، وانفلاتها من يده بسبب حركة القطار وحركة بعضها كالرّيح وسرب العصافير والماء، فكل هذا يمثّل بعض صور الزّوال السّريع الخاطف، الذي لا يفتأ يذيب ويلاشي ماسحاً بأسيده كل شيء حتى الأحلام والأماني، التي سرعان ما تُسْلَب وتختفي قبل أن تبلغ طور التجسّد. ورغم ذلك يواصل البشر سيرهم في الحياة مثلما تستمر القطارات في الرّحيل، فمنهم من يبلغ هدفه ومنهم من يظل يسير.

ونلمس هذا البعد التأملي عند (سعدي يوسف)، إذ تضع بعض المشاهد عنده يدها على الجرح عبر رصد عين الكاميرا لحالتين متناقضتين داخل المشهد الواحد: واحدة تسود المحيط الخارجي وأخرى يعيشها المصور الرّائي، وتكشف حدّة التّقابل بينهما عن إحساسٍ معيّن أو معاناة معيشة، يقول في قصيدة (ظهيرة ماطرة في تشرين):

"لا صياديِنَ الآنَ

الأسماكُ محصَّنةٌ بطبيعتها

---

[1]) ناصف، مصطفى، **الصّورة الأدبيّة**، ص 40.

والشارعُ يقفرُ،

والشارعُ أقفرَ،

إلا من خطواتِ مظلتيَ المسكوبةِ تحت المطرِ،

العشبُ قريبٌ

والأشجارُ مُواتيةٌ

والسفنُ النهريّةُ (حتى يكتمل المشهدُ) غائمةٌ

والشارعُ (قلتُ لكم) أقفرَ . . .

. . . .

. . . .

. . . .

فلتقفرْ كلُ شوارعِ هذا الحيّ

لتقفرْ كلُ شوارعِنا المطروقةِ

وليقفرْ مصباحُ المطعمِ

واللجنةِ

والمكتبِ

والمرأبِ

ولتقفرْ جمهورياتُ الموزِ

وجمهورياتِ اللوز

وجمهوريّات الرزِّ

ولكني، سأتابعُ، وحدي، خطواتي

تحتَ المطرِ الآتي

وأظلُّ أسيرُ

أسيرُ

أسيرُ

إلى البلدِ الآتي"[1].

---

[1]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة 3**، ص 177–178.

تحقق البعد الدرامي في هذا المشهد من خلال عنصر المقابلة الذي استشعره الرّاوي المشارك (أنا الشّاعر) أثناء سيره في أحد الشّوارع النّهرية ظهراً في تشرين، وكانت السّماء تمطر.

يعرض الشّريط الشّعري بدايةً لقطةً لضفة نهرية خلت من الصّيادين، الذين ألجأهم المطر إلى البيوت، فكانت فرصةً طيّبةً للاستمتاع بالدّفء والاستراحة من عناء العمل. ثم يقدّم لقطة للأسماك التي لم تتأثر _بوصفها مخلوقاً مائياً_ بماء المطر، بل ضاعف المطر من حصانتها بإقصائه شبكات الصّيّادين عن موطنها، فاستقرّت آمنة. و ينقلنا العرض بعد ذلك إلى الشّارع النّهري، الذي بدأ يخلو شيئاً فشيئاً من العابرين، ممّا يدل على الحركة في المكان لكنّها في حقيقتها حركة سلبيّة تسعى إلى الاختفاء والسّكون (يقفر). ويتجلّى أثر هذه الحركة وظلّها الذي يسير معها جنباً إلى جنب (الزمن) في اللقطة التّالية، إذ يظهر الشّارع وقد خلا تماماً وخيّم عليه الصمت، فلم يعد يُرى فيه إلا سائرٌ وحيد، ولم يُسمع إلا خطواته، فهو يسير محتمياً بمظلّته التي تلبّست هويّة المطر لإيجابيّة الدّور الذي تقوم به (الوقاية من البلل) وكأنها الحصن الذي لا يجد بديلاً عنه رغم هشاشته وضعفه، ومحدوديّة مساحته وعدم ثباته.

وتوحي اللقطات اللاحقة: (والعشب قريب، والأشجار مواتية، والسّفن النّهريّة غائمة) بحركة ذات مسار أفقي، تُشْعِر بالاستمرار والمواصلة، مواصلة العابر سيره بمحاذاة العشب والأشجار، التي تمتد على طول الشّارع النّهري حيث تتبدّى له السّفن التي أقلعت عن مداومة السير والتّرحال بسبب الجوّ الماطر سماءً محجوبة الزّرقة.

إذاً تتوزّع المشهد هنا حالتان متضادتان، منحت اللقطات الشعريّة قيمتها الدّلالية، تتمثّل الأولى في سكونيّة المكان، المتأتيّة من الغياب المؤقت لمظاهر الحياة فيه (توقف الصّيّادين عن العمل والعابرين عن السّير) ومن انطفاء الحركة في الأشياء (صمت الشّارع، رسو السّفن النهرية على الضفّة)، وهي سكونيّة غير متوقعة عمّت المكان في وقت يتميّز عادةً بالحيويّة وتزايد النّشاط.

وقد شكّل المطر وفقاً لوجهة نظر (أنا الرّاوي) عاملاً من عوامل الرّاحة، أدخل الكائنات والأشياء في دور ركود أشبه بالقيلولة بعد التّعب. ويدلّ التصوير على التّناسب الطّردي بين تصاعد هذه الحالة وتقدّم الزّمن بوضع علامة القطع المألوفة في الصّورة المشهديّة (السطور المليئة بالنقاط)، التي تعمل على تسريع حركة المشهد الشّعري وتمنح المتلقي إحساساً بالزّمن واقتراباً من النّهاية.

أمّا الحالة الثّانية فتتمثل في الحركة الدّائمة دون انقطاع (استمرار الشّاعر بالسير رغم المطر)، فهو الكائن المشهدي الوحيد الذي لم يهنأ بقيلولة المطر لحظةً حتى لو أقفرت كل الأماكن من السّائرين ومن ملامح الحياة، بل وقارّات العالم أجمع:

الرّمز	القارّة المرموز إليها

جمهوريّات الموز	أفريقيا
جمهوريّات اللّوز	أوروبا، آسيا (دول حوض البحر الأبيض المتوسط)
جمهوريّات الرّز	أمريكا، أستراليا، آسيا

سيظل يسير مواجهاً الخطر المنصب عليه من القوى السّياسيّة، متحصّناً بقصيدته، تتقاذفه السّفن من مدينة لمدينة ومن منفى إلى آخر، "فسعدي يوسف يكاد يكون الشّاعر العراقي الأطول تجربة في العيش مرغماً خارج بلده"[1].

وحضور ذات الشّاعر في المشهد السّابق خلافاً لما هو معهود في الصّورة المشهديّة، التي تعتمد "المقاربة الموضوعيّة للحالات والأشياء"[2]، أي ترك مسافة بين الشّاعر وموضوعه[3] لا يعني عدم القدرة على التحول بالنصّ من الخاص إلى العام وتوفير بعد دراميّ له وبالتّالي خلل في بنيته المشهديّة، فالنبرة الفردية في مثل هذا النّمط من القصائد، التي يكون فيها الشّاعر جزءاً من المشهد الشّعري يخفت صوتها أمام هيمنة بقيّة العناصر، التي يشيع وجودها روح الحياديّة في فضاء النّص، ذلك أنّ معظم المشاهد التي تعاينها معظم القصائد تهتم بالجزئيّات الصّغيرة وتحفل بالتّفاصيل اليوميّة التي يمكن أن يشاهدها أو يعيشها أناس كثيرون، فهي "تحاول اعتصار المشهد اليومي للوصول إلى معنى للحياة يقيم خلف عاديّة هذه المشاهد اليوميّة المتكرّرة ويشكّل المعنى الفعلي العميق للحياة الإنسانيّة"[4].

ثانياً: الصّورة المشهديّة الحكاية

يُقصد بها الصّورة التي تتوسل حركيّة السّينما (حركة اللقطة والحركة داخل اللقطة والحركة المستمرّة للشّخصيّة) لسرد موقف أو حدث متماسك مترابط، يتنامى تدريجيّاً مع التّشكيل الفنّي والحركة النّصيّة للقصيدة أو المقطع الشّعريّ، ويكتمل باكتمالهما، وهي "تمثّل منظومةً سرديّة متجانسة"[5]، لها بداية ووسط ونهاية، تعتمد في بنائها نسق التتابع في السّرد، وهو النّسق الذي تُقدّم فيه المادّة الحكائيّة (مكوّنات الحدث المشهدي) "وفق نظام منطقيّ يراعى فيه الترتيب الزّمني"[6]، ويكون تدفق الحركة فيها غالباً منتظماً، مشكّلةً وحدةً من الحركة المستمرّة، وهي تماثل مشهد

---

1) المحسن، فاطمة، **النبرة الخافتة في الشّعر العربي الحديث**، ص 85.
2) المرجع نفسه، ص 168.
3) ينظر: المرجع نفسه، ص 168.
4) صالح، فخري، **شعرية التفاصيل/أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر**، ص 23.
5) توروك، جان بول، **السّيناريو/فن كتابة السّيناريو**، ص 204.
6) حدّاد، نبيل(2010)، **بهجة السّرد الرّوائي**، (ط1)، إربد: عالم الكتب الحديث، ص 221.

التّتابع/الحركة في السّينما، وقد تكون الحركة غير متّصلة لكنّ عرض الحدث يظلّ يأخذ مساراً خطّيّاً يقود إلى الحلّ أو النّهاية مع وجود القطع (القفز فوق الزّمن) في بعض الأحيان لتسريع الحكاية المشهديّة والتّقدّم بها نحو الأمام، مفسحاً المجال لتحقق بعض الأحداث المبعدة عن شاشة العرض لأغراض دراميّة وللمتلقّي أن يجتهد ويتوقّع ويتخيّل.

ويتخلّلها أحياناً أخرى ما يعرف سرديّا بالوقفة الوصفيّة لتسليط الضّوء على عنصر أو منظر مهمّ في بناء الحدث ولتصوير أجواء البيئة المحيطة بالشّخصيّة.

وقد تكون حكايةً مستعادة لكنها تُقدَّم بصيغة الحاضر وفق رؤية آنيّة، يسير فيها الزمن بوتيرةٍ تصاعديّة.

ويستعين التّصوير الشّعري على تجسيد الحركة (العنصر المهيمن على الصّورة المشهديّة الحكاية) وصياغتها بصريّاً بانتقالات اللقطة، حيث تشكّل اللقطة اللاحقة تطوّراً لفاعليّة وحركيّة اللقطة السّابقة، وبالفعل "ذاك أنّ الفعل هو الوجه الظّاهر لحركة الصّورة. ومن ثمّ فإنَّ افتقار الصّورة للفعل يسلبها دون شكّ الطّاقة على الحركة ويكسبها نوعاً من السّكون . . . . . فالأفعال مسؤولة غالباً عن ارتخاء الحركة في الصّورة أو توتّرها"[1].

ويبدو الفعل المضارع في معظم الحالات هو الآلة المعوّل عليها في ترجمة الحركة ولا سيّما حركة الشّخصيّة لـــ"أنّ الفعل يفترض أن يجري بالنّسبة للمشاهد في اللحظة التي يراه فيها على الشّاشة"[2] وبالنّسبة للقارئ أثناء تلقّيه للنّصّ الشّعري.

ونلاحظ حضوراً واضحاً للشّخصيّة (مصدر الفعل والحركة في الحكاية المشهديّة الشعريّة) ويكون هذا الحضور في اللحظة المعيشة كما هو الحال في السّينما وليس عن طريق بثّ الانفعال أو الماضي القصصيّ، فنحن لا نراها إنساناً يتغنّى بذاته أو تروى حكايته بقدر ما نشاهدها سرداً حاضراً شاخصاً بيننا أثناء القراءة [3].

ويشكّل حضورها المهيّمن في هذا النّمط من الصّور رابطاً مشهديّاً قويّاً يخلق من تعدّد الأمكنة وتغيّر الزّمن إطاراً زمكانيّاً ممتدّاً يساير نموّ الحدث، وقد بيّن (دوايت سوين) لكتّاب السّيناريو قوّة هذا الرّابط في توحيد المشهد السّنمائي من خلال المثال التّالي: "شخص ينقل حملاً على ظهره يخطو بنشاط خلال منحدر مغطّى بالحشائش، ويتسلّق مرتفعاً صخريّاً، وينقل أقدامه بحذر في أرض طينيّة، ويروي عطشه من نبع، ويتوقّف ليمسح جبينه أثناء تسلّقه أحد المرتفعات وليحدّق عبر الوادي

---

[1]) الصّائغ، يوسف، **الشّعر الحر في العراق منذ نشأته حتّى 1958**، ص 183، ص 185.
[2]) توروك، جان بول، **السّيناريو/فن كتابة السّيناريو**، ص 223.
[3]) ينظر :حدّاد، نبيل، **بهجة السّرد الرّوائي**، ص 210.

العريض"[1]. ويعقب على هذا المثال قائلاً: "ولا تنكشف لنا الفكرة من وراء كل هذه الحركة، والحركة نفسها غير متّصلة، والأماكن تتغيّر وتختلف. ولكن تركيز الانتباه كلّه على شخصيّة واحدة (وقد تكون على مجموعة من الأشخاص) هو الذي يوحّد المشهد"[2].

قدّم الشّعراء المعاصرون نماذج تشتعل بالحركة الثائرة الجامحة، التي ينفلت تيّارها مندفعاً نحو الأمام دون تعرّجات لبلوغ هدف محدّد، يعلن تحققه اكتمال الحدث وانتهاء المشهد الشّعري، ومن المشاهد التي يمكن إيرادها في هذا السّياق مشهد الفرار الذي ختم به (أحمد حجازي) قصيدته (مذبحة القلعة)، مصوّراً (أمين بك)[3] أحد قوّاد المماليك وهو يولّي هارباً على صهوة جواده من جنود (محمد علي) بعد أن اكتشف أمر المؤامر التي حيكت ضدّهم، وأدرك أنّ سيفه لا يجدي نفعاً أمام نيران العدوّ ورثى قومه باكياً وعانقت عيناه عيني شهيد وقع بصره عليه، ثمّ يطرق فارّاً يعتلي سور القلعة ليستبين المسافة، فإذا التّل المبتغى يتناءى فتقبّل عينه وجه الحصان بدمعة حانية، آمراً إيّاه بمجافاة الأرض والانسياب في الرّيح، مطلقاً له العنان.

وتبدأ الكاميرا الشعريّة بتصوير سرعة الحصان وهو يواصل العدو السّائب وإبراز فروسيّة صاحبه من خلال تسليط الضّوء على صورته الرّاكضة في الفضاء، فقد أصبح يُرى في السّماء بين السّحاب كنايةً عن تهالك الحصان بالقفز وطاقاته الهائلة على الارتفاع في الجوّ، ممّا يدلّ على مهارة خيّاله الذي يعادل العقاب في علوّ مكانته وفي قدرته على الاحتفاظ بأنفته وكبريائه وعظمته. ويتوقف تساوق الصّور الدّالة على تتابع الحركة (استمرار الحصان بالجري بصاحبه) عند بلوغ المقصد (وصول التّل)، إذ يقفز القائد عن حصانه الذي مزّقه صراع المسافة وجنون السّرعة، فاستحال أشلاءً على ظهر التلال، يقول (حجازي):

"وأمين بك جانب السور وفي يمناه سيفه

هل يفيد السيف . . آه لن يفيد

((يا مماليك أيا أبهة العصر المجيد

قد مضيتم!))

قالها واغرورقت عيناه بالدمع الوئيد

والتقت عيناه في عيني شهيد

---

[1]) سوين، دوايت، **كتابة السّيناريو للسّينما**، ص 64.

[2]) المرجع نفسه، ص 64.

[3]) أحد قوّاد المماليك النّاجين من المجزرة التي ارتكبها محمد علي باشا ضدّ المماليك في القلعة "وكان قد أتى متأخراً فلمّا قرب من باب القلعة وسمع الرّصاص علم سرّ المكيدة فغمز جواده وفرّ لا يولّي على شيء". وجدي، محمد فريد(1925)، دائرة معارف من القرن الرابع عشر إلى العشرين، (ط2)، مطبعة دائرة معارف القرن العشرين، (م9)، ص139-140.

ثم يعدو بحصانه،

يعتلي السور ويرنو فإذا الأرض بعيد

ثم تُلقي عينه دمعاً على وجه الحصان

في حنانْ

((يا حصاني طرْ بنا))

وإذا الفارس في السّحب عقابْ

يتهاوى شاهراً في الجو سيفَهْ

معطياً للشمس أنفَهْ

تاركاً للريح أطراف الثيابْ

كإلَهِ وثني يتمشى في السحابْ

فإذا ما قارب الأرض قفزْ

والحصانْ

صار أشلاءً على ظهر التلالْ"[1].

وقد تتوزّع وحدة الحركة في الحكاية المشهديّة على جولتين متعاقبتين، تأتي الثانية كرد فعل على الأولى وتقلب دقّة الصّراع في المشهد، الذي يتقاسم البطولة فيه اثنان، ومن النّماذج الدّالة على ذلك قصيدة (المصارع والثور) لــ(سامي مهدي)، يقول في الجزء الأوّل منها:

"كان يزهو بقامته

وقيافته

وهو يرنو إليه

فلقد أكثر الطعن

واهتاج

والتمعت لذّة القتل في مقلتيه

وهو الآن يرهقه

بمزيد من الطعن

تغري به شهقات المرابين من جانبيه

كان يبدو عليه

---

[1]) حجازي، أحمد، **الديوان**، ص 162- 163.

أنه آخر الشوط
فالحشد أمتعه العرض
والقاتل المتبجّح مبتهج
والقتيل ترنح والدّم ينزف من دقتيه"[1].

يتميّز هذا المشهد بقدرة الكاميرا على تصوير الحركة الدّاخليّة والخارجيّة في آن معاً، إذ يقترن كل فعل عضوي ملموس بتوهج حالة شعوريّة في نفس المصارع في الجولة الأولى، فشعشعة الخيلاء والإعجاب والاعتزاز بالنّفس تتبدّى أثناء التّحديق وتصويب النّظر نحو الخصم، والإمعان في الطّعن مصحوب بسخط هستيري وانفلات عصبي، وسطوع رغبة القتل متجل في العيون يرضيها الانثيال بالطّعن الذي يثير إعجاب الحضور الذين تمتعهم أو تستهويهم هذه العروض، ولا سيّما أنّهم _كما تخبرنا آلة الحكي الشّعري وفقاً لاستنتاجات المصوّر النّاقل للمشهد_ من المرابين، ومردّ هذا الاستنتاج إلى أنّه ما من أحد يروقه منظر القتل إلا إذا كان يرى في القاتل حليفاً له، والحلف بين المصارع رمز القاتل المتكسّب بالأرواح اللاهي بالحيوات وبين المرابين يكمن في أنّ كلاً منهما يبني صرح مجده من دماء الآخرين.

ورغم أنّ المشهد قد بدأ من اللحظات الأخيرة من العرض إلا أنّ إيقاع الحركة فيه لم يكن سريعاً يقفز إلى النّهاية دون التّدرّج في تصوير مجريات الحدث، بل أخذ شكلاً تصاعديّاً نامياً، له بداية ووسط ونهاية، بدءاً من أقل المشاعر حدّةً والأفعال قوّةً حتّى يبلغ أتون الشّعور وعاصفة الفعل: من الزّهو والرّنوّ والإكثار من الطّعن والاهتياج حتى استعار الرّغبة بالقتل واستنزاف القتيل بالطّعن لتحقيقها، وأخيراً نصر القاتل، المعلن من خلال متعة أنصاره من الحضور وابتهاجهم وترنّح القتيل الجريح. ولكن سرعان ما تتّقد الحركة ثانيةً في فضاء المشهد ويكون إيقاعها في هذه المرّة أكثر صخباً وسرعة، فتستحيل الشّهقة صرخةً والمتعة دهشة، إذ يهب الثور من موته ويثأر لنفسه تاركاً المصارع يهوي والخنجر والمنديل يتفلّتان من يده. ويبدو من أسلوب العرض في هذا المشهد أنّ الشّاعر يرى في المصارع الوجه الآخر للمتبجّحين الذين يستبيحون دماء الآخرين فقط لمجرّد استعراض القوّة وإظهار البطولة وتعزيز الإحساس بالتّفوّق والسّيطرة ولزيادة مستوى الرّفاهيّة ورفع منسوب التّرف.

---

[1]) مهدي، سامي، **الأعمال الشعريّة 1965–1985**، ص 378-377.

وعليه تكون قيامة الثور هي الصّورة المماثلة لانبعاث ثورة الشّعوب العاتية، وانتقامه هو المصير الذي سوف يلقاه كل الطّغاة والمتجبّرين من هذه الشّعوب التي لا بد أن تثأر يوماً لكرامتها وتنتزع حياتها من قلب الموت:

"فجأة صرخ الحشد من دهشة

والقتيل تفلّت

واقتصّ

والقاتل المزدهي كان يهوي

ويسقط خنجره

ثم منديله

من يديه"[1].

ويتخذ ابن نوح المعاصر عند (أمل دنقل) من المنظور السّينمائي وسيلةً لسرد وقائع الطّوفان، مزيحاً الزّمن الحالي: (زمن المقابلة) ليحلّ محلّه الزّمن الماضي: (زمن الطّوفان)، الذي بات يشكل حاضر النّصّ، لعله بذلك يقدّم للمشاهدين أو المستمعين الذين يتابعون المقابلة التي تُجْرى معه صورةً وافيةً، مجسّدةً لأحوال المصاب الذي ألمّ بالوطن، كاشفاً مواقف ساكنيه، فالطّوفان _وفقاً لهذا المنظور_ لم يجئ لغسل الأرض من الأدران والكفر والفجور حتّى تكون وطناً صالحاً للإنسان كما ورد في القرآن الكريم، بل كان محنةً عاتية وخطراً ماحقاً يهدد الوطن، وعليه لم يعد ابن نوح نموذجاً للعقوق والجحود والكفر والعصيان، بل أصبح في مقام المناضلين المدافعين عن الوطن، المتمسّكين به وخصوصاً ساعة المحنة، ويستحيل نوح والنّاجون معه بعقيدتهم من مجتمعات الظّلم والفجور مثالاً للهاربين الجبناء، ناهبي الوطن في أزمنة الرخاء وخاذليه في أوقات الشّدّة[2]، وهذا ما سنتبيّنه عند مواصلة تلقي الحدث المروي بالصّورة والصّوت، يقول الشّاعر على لسان (ابن نوح) في قصيدة (مقابلة خاصّة مع ابن نوح):

"جاءَ طوفانُ نوحْ!

---

1) المصدر نفسه، ص 378.

2) ينظر: قميحة، جابر(1987)، **التّراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، (ط1)، هجر للطباعة والتوزيع والإعلام، ص 186،187،189. **وللاستزادة ينظر:**

البحراوي، سيد(1988)، **في البحث عن لؤلؤة المستحيل**، بيروت: دار الفكر الجديد، ص 15.

الرّواشدة، سامح(1995)،ا **لقناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النّظرية والتّطبيق**، (ط1)، مطبعة كنعان، ص 26،27،168.

الرّواشدة، سامح(2001)، **اشكاليّة التلقي والتّأويل**، (ط1)، أمانة عمّان، ص 111-112.

. . . .

المدينة تغرقُ شيئاً . . فشيئاً

تفرُّ العصافيرُ،

والماء يعلو.

على درجات البيوت–الحوانيتِ–مبنى البريدِ–البنوكِ–

التماثيلِ (أجدادنا الخالدين)–المعابدِ–أجولة القمح–

مستشفياتِ الولادةِ– بوابةِ السجنِ– دار الولايةِ–

أروقةِ الثكناتِ الحصينةْ.

العصافُير تجلو . .

رويداً . .

رويدا . .

ويطفو الإوز على الماء،

يطفو الأثاثُ . .

ولعبةُ طفل . .

وشهقةُ أم حزينة

الصبايا يلوحن فوق السطوحْ!

جاء طوفانُ نوحْ"[1].

نستشعر استمراريّة الحدث وحرارة اللقطة المتدفقة مع المدّ الجارف عبر استخدام الرّاوي للفعل المضارع، المجسّد للحركة: (يغرق، تفرّ، يعلو، تجلو، يطفو، يلوّحن)، واعتماده على الصّور المرئيّة والمسموعة، التي يتفاقم بتمريرها جريان الحدث، أي طغيان الطّوفان، الذي جعل الجبناء يفرّون إلى السّفينة، تاركين الوطن وراء ظهورهم للدّمار.

وقد أفرز التقاط الكاميرا للنّماذج الهاربة كلّ على حدة، وعرضهم على شاشة القصيدة وحداناً لا جماعات هذه الفئة، فجميعهم من رجال السّلطة أو ممن يتعلّق بحياتهم المترفة الفاسدة اللاهية:

"هاهم ((الحكماءُ)) يفرونَ نحو السفينةْ

المغنونَ– سائس خيل الأمير– المرابونَ– قاضي القضاةِ

(. . ومملوكُهُ!)–

---

[1]) دنقل، مل، **الأعمال الشعريّة**، ص 465–466.

حاملُ السيفُ– راقصةُ المعبدِ

(ابتهجت عندما انتشلتْ شعرها المستعارْ)

–جباةُ الضرائبِ– مستوردو شحناتِ السلاح–

عشيقُ الأميرةِ في سمته الأنثوي الصبوحْ!"[1].

وفي مقابل هؤلاء المتخاذلين الانتهازيّين، الـ"مستغلّين الذين يأكلون خيرات الوطن وقت السّعة، ويتركونه يواجه الخطر القادم وحده"[2] يقف ابن نوح وممن معه من الشّباب الـ"صامدين الصّابرين، الذين يظلّون ممسكين بالتّراب، ويضحّون بالنّفس من أجل الوطن، فيحاولون ردّ الطّوفان {العدوان– الخطر الخارجي} حتّى لو كان طوفاناً مدمّراً"[3]، فقد قالوا لا للسّفينة وأحبّوا الوطن:

"ها هم الجبناء يفرون نحو السفينة.

بينما كنت . .

كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين.

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة

علّهم ينقذون . . الوطن!

. . صاح بي سيد الفلك – قبل حلول

السكينة:

(انج من بلد . . لم تعد فيه روح!)

قلت:

طوبى لمن طعموا خبزه . .

في الزّمان الحسن

وأداروا له الظهر

---

1) المصدر نفسه، ص 466.

2) الرّواشدة، سامح، **القناع في الشّعر العربي الحديث**، ص 168.

3) المرجع نفسه، ص 168.

يوم المحن!"(1).

ونتابع تعاقب الحكاية المشهديّة المستعادة، المجسّدة لحالة شعوريّة واحدة، تبدأ من لحظة التّأزّم وتنتهي بالهدوء التّام الخلاّق في قصيدة (هي لم تأتِ) لــ(محمود درويش) من ديوان (كزهر اللوز أو أبعد)، وهي بإيجاز شديد تروي بالصّوت والصّورة حكاية الغضب المتأتي من إدراك الشّاعر عدم مجيء فتاته المنتظرة، التي أعدّ للقائها مساءً حافلاً وما يترتّب على ذلك من إحساس بالخيبة يحيل الغضب ثورةً ثمّ انقلاباً، فيقصي كل ما من شأنه أن يذكّر بهذا اللقاء، مستبدلاً غيابها بحضور القصيدة، يقول (درويش):

"لم تأتِ. قُلْتُ: ولنْ . . . إذاً

سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي

وغيابها:

أطفأتُ نار شموعها،

أشعلتُ نور الكهرباء،

شربتُ كأس نبيذها وكسرتُهُ،

أبدلتُ موسيقى الكمنجات السريعةِ

بالأغاني الفارسيّة.

قلت: لن تأتي. سأنضو رَبْطَة

العنق الأنيقة {هكذا أرتاح أكثر}

أرتدي بيجامة زرقاء. أمشي حافياً

لو شئتُ. أجلس بارتخاءِ القُرْفُصاءِ

على أريكتها، فأنساها

وأنسى كلّ أشياء الغياب/

أَعَدْتُ ما أعددتُ من أدوات حفلتنا

إلى أدراجها. وفتحتُ كُلَّ نوافذي وستائري.

لا سرَّ في جسدي أمام الليل إلا

ما انتظرتُ وما خسرتُ . . .

سخرتُ من هَوَسي بتنظيف الهواء لأجلها

1) دنقل، أمل، **الأعمال الشعريّة**، ص 466 _468.

{عطرته برذاذ ماء الورد والليمون}

لن تأتي . . . سأنقل نَبْتَة الأوركيدِ

من جهة اليمين إلى اليسار لكي أعاقبها

على نسيانها . . .

غَطّيتُ مرآةَ الجدار بمعطفٍ كي لا أرى

إشعاع صورتها . . . فأندم/

قلتُ: أنسى ما اقْتَبَسْتُ لها

من الغَزَل القديم، لأنها لا تستحقُّ

قصيدةً حتى ولو مسروقةً . . .

ونسيتُها، وأكلتُ وجبتيَ السريعة واقفاً

وقرأتُ فصلاً من كتابٍ مدرسيّ

عن كواكبنا البعيدةْ

وكتبت، كي أنسى إساءتها، قصيدة

هذي القصيدةْ!"[1].

يستعين الشّاعر بصيغتي الماضي والمستقبل لتجسيد شعور الغضب الذي تناوب إيقاعه بين التّأجّج (سأفعل) والارتخاء قليلاً (فعلت) ممّا يعمّق الإحساس بديمومة الحركة، السّائرة بالحكاية قدماً صوب النّهاية، فـ"كما قال أرسطو الحياة تكمن في الفعل وهو ما يصوغ نهاياتها"[2]، وبحاضر المشهد حيث الحضور الطّاغي للشّخصيّة، المنفعلة الفاعلة، التي تبثّ غضبها قولاً وفعلاً وللأشياء والمعطيات البصريّة والسّمعيّة، فقد كشف كلّ فعل أو قول عن صورة بصريّة أو سمعيّة، وهذا ما شاهدناه أثناء عمليّة تقويض رومانسيّة الفضاء وأبّهة المظهر واستبدالهما بعاديّة المكان وبساطة الثّياب ورتابة الحياة، إنّ "الاحتفاء بالأشياء هو احتفاء بالعنصر الإنساني أوّلاً وأخيراً. إنّ قيمة الأشياء (أو الإكسسوارات بلغة السينما) مستمدّة من قيمة الوجود الإنساني، وهي بمعزل عنه أو عن وعيه لا وجود لها. ثمّ إنّ الأشياء هي أداة سرد ناجعة في السّينما بل هي الأداة الأولى في الخطاب السّينمائي، . . . . والحركة مع الشّيء دورة سرديّة قائمة بذاتها"[3].

---

1) درويش، محمود،ا **لأعمال الجديدة الكاملة 2**، ص 245–247.

2) فيلد، سيد، **ورشة كتابة السّيناريو**، ص 57.

3) حداد، نبيل، **بهجة السّرد الرّوائي**، ص 214–215.

وندرك سير الحكاية المنظورة وحركة الشّخصيّة المشهديّة وفرارها من موضع لآخر عبر تغيير زاوية التّمييز البصري والسّمعي، حيث تكون حركة الإطار والصّورة والكادر مصحوبةً برؤية الشّخصيّة في مكان جديد، يربطه بالذي قبله رابط قوي بالإضافة إلى رابط وجود الشّخصية في كلّ منهما، ممّا يساعد على تماسك خيوط الحكاية، يقول (أمل دنقل) في المقطع الأول من قصيدة (صفحات من كتاب الصيف والشّتاء) من ديوان (تعليق على ما حدث):

"حين سَرَتْ في الشارع الضوضاءْ

واندفَعَتْ سيارةٌ مجنونةُ السائقْ

تطلق صوتَ بُوقها الزاعقْ

في كبدِ الأشياءْ:

تَفَزَّعَتْ حمامةٌ بيضاء

(كانت على تمثالِ نهضةِ مصرْ . .

تَحْلُمُ في استرخاءْ)

. . . .

طارتْ، وحطّتْ فوقَ قُبَّةِ الجامعةِ النحاسْ

لاهثةً، تلتقط الأنفاسْ

وفجأةً: دندنت الساعة

ودقت الأجراسْ

فحلّقتْ في الأفقِ . . مُرتاعة!

. . . .

أيتها الحمامةُ التي استقرّتْ

فوق رأسِ الجسرْ

(وعندما أدار شُرطيُّ المرورِ يَدَهُ. .

ظنته ناطوراً. . يصدُّ الطيرْ

فامتَلأتْ رعبا!)

أيتها الحمامةُ التعبْى:

دُوري على قباب هذه المدينة الحزينة

وانشدي للموتِ فيها . . والأسى . . والذعرْ

حتى نرى عند قدومِ الفجرْ

جناحَكِ المُلقى. .

على قاعدةِ التمثالِ في المدينة

. . وتعرفين راحة السّكينة!"[1].

يروي العرض الشّعري بصريّاً حكاية الخوف المعشش في المدينة عبر الحركتين المميّزتين للفنّ السّينمائي:

(أ) حركة المجال: المتمثّلة في الانتقالات الأربعة من تمثال النّهضة إلى قبّة الجامعة إلى رأس الجسر ومن ثمّ قاعدة التّمثال، ورغم وجود القطع بين انتقالة وأخرى إلا أنّنا نلمس تتابع الحدث واستمرار الكاميرا في ملاحقة الحمامة التي ظلّ يطاردها شبح الفزع أينما تحط.

ولم يقتصر دور القطع هنا على اختزال الزّمن وتسريع الحكاية بل كان له أثر بالغ في دعم الرّؤية المشهديّة، فحجب صورة الحمامة وهي تطير منتقلةً من مكان إلى مكان عن شاشة القصيدة يتلاءم مع فكرة محدوديّة الحركة وانعدام حريّة الانتقال والإقامة في أي مكان بسبب غياب الأمان والسّكينة عن فضاء المدينة الذي يستعمره الخوف.

وتتبدّى وجهة نظر الكاميرا أيضاً في اختيارها لأماكن لجوء الحمامة، فعلى الرّغم من أنّ الحمامة قد تكون وقفت على مواضع كثيرة إلا أنّها انتقت زوايا للرؤية تحمل في حقيقتها قيماً رمزيّةً مهمّةً لتكون المفارقة أكثر سطوعاً، فتمثال النهضة رمز التّاريخ المشرق لمصر وقبّة الجامعة ورأس الجسر اللذان يعدّان امتداداً لهذه النّهضة وهذا التّاريخ يجب أن تكون محاضن للطّمأنينة ومأوٍ آمنةً للطّير، لكنّ تفشّي الرّعب والفزع في المدينة التي لم يعد فيها راحة إلا بالموت قد أفقدها هذه السّمات فأحال رمز السّلام (الحمامة) إلى كائن محموم بالدّعر.

(ب) الحركة في المجال: حيث نرى ونسمع في كلّ انتقالة صوراً بصريّةً أو سمعيّةً تشكّل كلّ واحدة منها سبباً لفزع الحمامة، وتلتقي جميعها في كونها ملامح حياتيّة ترتبط بالمدينة، وهي _في واقع الأمر_ ملامح صاخبة خانقة، تشي بضوضاء المدنيّة المعاصرة وتضييقها على الأحياء الذين لا يستقرّ لهم قرار في ظلّها إلا عندما تتوسد رؤوسهم الثّرى.

ونرى الشّخصيّة المشهديّة في حالة حركة تمضي سائرةً من مكان إلى آخر، منهمكةً في مشاغلها اليوميّة في المشاهد التي تسرد فيها الكاميرا الشعريّة التّجربة اليوميّة لنموذج إنسانيّ محدّد، كاشفةً بذلك عن جزء مهمّ من سيرة حياة الجماعة التي ينتمي إليها هذا النّموذج، أي أقرانه من البشر الذين يعيشون تحت ظلّ نفس الظّروف، ونعاين ذلك نصّيّاً عبر متتالية صوريّة تنفتح فيها اللقطة على

---

[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعريّة**، ص 258–259.

اللقطة التي تليها، مشكّلةً استمراريّةً لبناء اللقطة على الأخرى[1]، يقول (إبراهيم نصر الله) في قصيدة (أربع صور من المخيّم):

"ترتدي ثوبَها المدرسيَّ الممزقَ
تسْتر عورتهُ بالحقيبة
والحقيبة ينخرُها الوقتُ
يُشرِعُ عورتَها
تترنَّمُ في دربها بالأناشيدِ
تبتاعُ ((محايةً)) قلماً
تِتوقفُ ساهمةً قربَ بائع حلوى _طويلاً_
ثمّ تركض للصفِّ ناسيةً
عورةَ الثوبِ في شّارع جانبيّ
... ...
يقرعُ الجرسُ الآنَ
تحملُ ممحاتها
وتمرُّ بها فوقَ سيارةٍ لامعة
وتبيعُ السجائرَ عندَ الغروبِ
بعيداً عن الأعين القابعة
والرجالُ يمرونَ منشغلينْ!
في المساءِ تغنّي أناشيدَها
ثمّ تُمسكُ ممحاتَها
وتمرِّرُها بالمدينة!!"[2].

تتحقق ديناميّة المشهد الشّعري عبر ثلاث حركات متوازية، تتكاتف مجتمعةً على بناء صورته الكليّة: حركة اللقطة، وحركة الشّخصيّة داخل اللقطة، وتنامي الدّلالة وتطوّرها مع تقادم الحركتين الأوليّتين، إذ تعمل كلّ كينونة صوريّة على تصوير فعل خارجيّ، يدلّ على استمرار الشّخصيّة المشهديّة بالحركة والتّنقل من مكان إلى آخر ومن حالة لأخرى، ويعكس بعداً من أبعادها.

---

[1]) ينظر: الحياني، فاتن عبد الجبار، **جماليّات الفنون في شعر يوسف الصّائغ**، ص 117.

[2]) نصر الله، إبراهيم، **الأعمال الشعريّة**، ص 40-41.

إنّ التّدرج مع خطوات اللقطات لتقديم توصيف ذهنيّ للشّخصيّة، يقترب من تلقي القارئ المشاهد لها يكون على النّحو التّالي:

تطلّ من شاشة النّص طالبةُ مدرسةٍ فقيرة، تستقبل يوماً جديداً تستعدّ فيه للذّهاب إلى المدرسة: (ترتدي ثوبها المدرسيّ الممزّق)، تحسن التّعامل مع الفقر بحجب ملامحه عن الآخرين: (تستر عورته بالحقيبة)، لكنّ تفشّيه في كل مقتنياتها يحول دون ذلك: (والحقيبة ينخرها الوقت يشرع عورتها)، ورغم هذا تسير إلى المدرسة بروح مغرّدةٍ، موّارةٍ بالحيويّة والحياة: (تترنّم في دربها بالأناشيد)، لا تستطيع شراء إلا القليل الأرخص ثمناً والأكثر أهمّيةً من حاجيّاتها: (تبتاع (محّايةً) قلماً)، وتشبع رغباتها التي حوّلها الفقر إلى كماليّات لا يوضع لها حساب ضمن مخصّصات الفرد بالنّظر إليها عن بعد، ولا تحاول الاستجداء أبداً: (تتوّقف ساهمةً قرب بائع حلوى _طويلاً_)، ويلهيها تنازعها بين نداء الحلوى ومرارة عدم امتلاك النقود عن موعدها مع المدرسة، هدفها الأسمى الذي ما إن تتذكّره تجري مسرعةً، متجاوزةً رغبة الحلوى ناسيةً كل العورات: (ثمّ تركض للصفّ ناسيةً عورة الثّوب في شارع جانبي).

وها هو اليوم المدرسيّ الذي غيّبت تفاصيله عن شاشة العرض الشّعري ينتهي: (يقرع الجرس الآن)، وقد ساعد وضع النّقاط (علامة القطع) على التخفيف من حدّة القفزة الزّمنيّة، فوجودها يجعله عنصراً من عناصر البنية النّصيّة، وتجاهل سرديّة التّصوير لمجرياته يجيء منسجماً مع الرّؤية المشهديّة، المعنيّة بإبراز المواقف المشخّصة للمعاناة وبهاتة ملامح الحياة، وهذه السّاعات الدّراسيّة هي الجزء الوحيد من اليوم الذي تعيشه الشّخصيّة بسلام دون معاناة لأنّها توجد في مكانها الصّحيح وتمارس حقّاً من حقوقها.

ويبدو أنّها أقرب من الطّفولة إلى الصّبا، تباشر لعبها بتلقائيّة تامّة: (تحمل ممحاتها وتمرّ بها فوق سيّارة لامعة)، ويلمّح تعالق العفويّة والبراءة مع مظاهر التّرف (سيّارة لامعة) بهذه الصّورة إلى فكرة الإلغاء، التي تشكّل فيها الطّفولة طرفاً فاعلاً والتّرف مفعولاً به، لتجذّر معاني الإصرار والصّدق والجدّ في الطّرف الأوّل وهشاشتها أو زيفها وتهاويها في الطّرف الثّاني.

وسرعان ما يتلاشى هذا البعد الطّفولي وتذيبه سطوة الفقر: (وتبيع السّجائر عند الغروب بعيداً عن الأعين القابعة)، وقد ضاعف تزامن مغيب شمس الطّفولة مع وقت الغروب من دراميّة اللقطة، وتعكس المفارقة الصّارخة بين ما تعانيه الطّفلة من الحرمان وضنك في العيش وطبيعة السّلعة التي تبيعها (السّجائر) رمز الكماليّ والقدرة على نيل بعض متع الحياة مدى العذاب الذي تلقاه في صراعها مع عدم منطقيّة الواقع المحيط بها، الذي لا يلتفت فيه إليها أحد لا شارياً ولا منقذاً، فالكلّ عاكف على مشاغله غير مبالٍ بمن حوله: (والرّجال يمرّون منشغلين).

ويترجم شدوها المتجدّد في عتمة المساء إصرارها على معانقة الحياة: (في المساء تغنّي أناشيدها)، والإبقاء على طفولتها القادرة لأصالة المعاني فيها أن تمحو وتلغي كلّ زيف المدينة: (ثمّ تمسك ممحاتها وتمررها بالمدينة).

وهذه الطّفلة هي كلّ أطفال المخيّم الذين رغم مجافاة الحياة لهم يظلّون يحفرون تحت جدار سميك ليمدوا جسور التّواصل معها.

وتجسّد كاميرا (سعدي يوسف) الشعريّة معاناة الفتيات اللاتي حرمتهنّ ظروفهنّ الصّعبة من الاستمتاع بالحياة ومباشرة أبسط أحلامهنّ كغيرهنّ من الصّبايا بنقلها مشهد البنت التي تعمل في المخزن (مكمن العتمة والرّطوبة والجماد والعزلة)، التي أصبح خروجها إلى النّور ومعاينة دنيا البشر وارتشافها جرعةً من دفء لا يتجاوز اللحظات القصيرة العابرة المقتنصة في غفلة من الزّمن والآخرين، يقول (سعدي يوسف) في قصيدة (الصّباح):

"تخرجُ البنتُ التي تعملُ في المخزنِ

من غرفتها بالطابق الثّاني

تضيء النور في السُّلم

يبدو وجهها مرتبكاً، مرتجفاً، في النور. . .

هذه البنتُ تستأني قليلاً

قبل أن يستلم الشّارعُ دنياها.

ستمضي البنتُ، كالصبح، إلى المقهى

تضمُّ القهوةَ الأولى إلى كنزتها . . .

والبردُ في الشّارع

والمقهى الذي تألفهُ يدفأ . . .

كي تحلمُ أن تبقى هنا:

تجلسُ في الركن إلى طاولةٍ،

تقرأ،

أو تسمعُ موسيقى،

ومن يدري . . .

لعلَّ الحبَّ يأتي

فجأةً . . ."[1].

---

[1]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة 3**، ص 247–248.

تواكب الكاميرا بين تتبع حركة الشّخصيّة وبين التقاط انفعالاتها وتشخيص شيئٍ من معاناتها، وكشف ما يجول في خاطرها من مشاعر وأمنيات، فهي رغم إقدامها على الخروج باكراً إلى المقهى إلا أنّ ملامح الخوف وتزعزع الشّجاعة باديةٌ على وجهها، ربما لحساسيّة الوقت الذي تخرج فيه، الذي يرهبه كثير من البشر لانطفاء إحساس الأمان والاستئناس والألفة فيه، إذ ما تزال مظاهر الحياة في غفوة وارتخاء، وربما لأنّها تتسلل خلسةً دون علم صاحب العمل، منتهزةً الفترة الانتقاليّة بين عالمي اللّيل والنّهار باعتبارها زمناً ضائعاً لا يحسب لها حساب في تقويم الكثيرين.

ويضاف إلى ما تقدّم صغر سنّها، فهي أقرب إلى الطّفولة من الصّبا (بنت) ووحدتها وعدم إحساسها بالأمان كلّ ذلك كفيل أن يجعلها مرتبكةً خائفةً دائماً.

وتعكس المفارقة بين برد الشارع ودفء المقهى الذي لا تتمكّن يوماً من البقاء فيه طويلاً، فمكوثها فيه لا يتعدى مدّة شراء القهوة مدى برودة الحياة التي تحياها.

وهذا ما أكّدته الأسطر الشعريّة السّبعة الأخيرة، المستقرئة لصورة الفتاة وهي تعتصر حسرةً، مترجمةً بساطة أحلامها وبكارة مشاعرها.

ونتابع سيرورة الحكاية والتّحول بالمشهد من حالة إلى حالة: (من السّكون والانغلاق إلى الحركة والانفتاح) في قصيدة (عزلة) لسعدي يوسف، التي يتكشّف فيها المشهد بدايةً عن صورة لشخص يأوي إلى غرفته وحيداً منعزلاً، ويراوح الإخراج الشّعري بين تقريريّة الكاميرا وأسلوب الإبلاغ الشّعري للكشف عن سرّ عزلة هذه الذّات، المتمظهرة بضمير الغياب، إمعاناً في تعزيز السّلبيّة، فتسجّل الكاميرا أسباباً تتعلّق بالفضاء الخارجي: (مطر وليل وشارع مظلم)، مبرزةً زمن المشهد. وتبوح اللغة الشعريّة، مستندةً إلى إمكانات الرّاوي العليم بكلّ شيء، الذي يروي ذاته بذاته بدوافع داخليّة، متأتّية من الإحساس ببرودة العواطف والملل من الرّتابة والرّوتين:

"يجلسُ في الغرفةِ

محتمياً من مطرِ الليلِ

ومن تَبِعاتِ صداقاتٍ فاترةٍ

محتمياً من شارعه المتلاشي في الظّلمة

محتمياً ممّا يألفهُ"[1].

---

[1]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة 2**، ص 365 .

وقد أدّت به مخاوفه أو ضيقه من وطأة هذين الحصارين: حصار الدّاخل والخارج إلى الانسحاب والإلقاء بنفسه في سيل العزلة، التي يعلن مخرج النّص، المتماهي مع الشّخصيّة المنظورة من خلال جملة استفهاميّة، تأتي على هيئة منولوج داخليّ، وتعتمد الصّورة البصريّة في تكوينها الكنائيّ: "مرتمياً في منجرف السّيل"[1] عن عدم القدرة على تحديد موقفه منها، أهي هروب وسلبية، تسحب صاحبها من الحياة وتلقي به إلى التّهلكة، أم أنّها فعل إيجابي خلاّق، يصقل الرّوح وينمّي أزهارها من جديد.

ويقطع سياق التّتابع بلقطة تفصيليّة، تستعرض فيها الكاميرا أثاث الغرفة التي سادتها الزّرقة لتكون صومعةً صالحةً لمزاولة العزلة، تعوّض فيها النّفس ضيق المكان (جدران الغرفة الأربعة)، وتكسر قيود الحصار برحابة الطّبيعة المصقاة بهذا اللّون، الذي تتراءى في هالته صور المدى الممتدّ والبحار الفسيحة وصفاء الطّبيعة وبهاؤها وبكارة الحياة:

"والغرفةُ زرقاءُ

خزانتُها زرقاءُ

شراشفُها زرقاءُ

وسائدُها زرقاء

حتى المرآةُ بها زرقاءُ . . . "[2].

وقد تشفّ الزّرقة هنا عن دلالات مغايرة، فالألوان تمتلك بطبيعتها تعدّديّة رمزيّة، تجعلها قادرةً على التّحوّل والتّبدّل بمعانيها حسب السّياق، الذي يحتمل في بعض الأحيان أكثر من دلالة كما هو الحال في هذه الصّورة المشهديّة، فربما يكون اللّون الأزرق لبريق الصّمت فيه هو اللّون الذي يوافق ميل البطل إلى الاستكانة والهدوء والانفراد بالذّات. ولعلّه يكون رمزاً لغيوم العزلة التي أحاط بها نفسه، مشكّلةً حجاباً بينه وبين العالم الخارجيّ.

وتختتم افتتاحيّة الحكاية المشهديّة الشعريّة بلقطة توكيديّة، تركّز فيها عدسة الكاميرا ثانيةً على صورة الشّخص القابع في عزلته، والذي تتنازعه دلالتان: حضور يقوّيه امتثاله بواسطة الفعل المضارع (يجلس) وغياب يفصح عنه الضّمير الذي تتبدّى من خلاله هويّته.

وقد اتّخذ الإخراج من هذه الازدواجيّة وسيلةً تعبيريّة تدل على قوّة حضور الشّخصيّة بصريّاً، أي هيمنة صورتها على شاشة القصيدة، وغيابها على مستوى الفعل المنتج، لذلك جاءت هذه اللقطة إعادة

---

[1]) المصدر نفسه، ص 365.

[2]) المصدر نفسه، ص 365.

إنتاج للقطة الأولى بالاستناد إلى تقنية عمق المجال، احتلّ فيها المكان مقدّمة الشّاشة، وتراجعت الشّخصيّة قليلاً إلى الخلف:

"وفي الغرفة يجلس"[1] بعد أن كانت لها الصّدارة في اللقطة الأولى:

"يجلس في الغرفة"[2] تأكيداً على سطوع الرّكود والجمود في فضاء المشهد، الذي تشيّأت فيه الشّخصيّة (مصدر الفعل والحركة في الأعمال ذات البعد الدّرامي) وبدت بسبب سلبيّتها المفرطة وكأنّها جزء من أجزاء الغرفة: (وحدة ديكوريّة أو قطعة أثاث) وما إلى ذلك من محتويات المكان.

وبعد الانتهاء من التّوصيف البصري للمكان، الذي يصوّر لنا ثبات المشهد واستقراره، يسمعنا الشّريط الصّوتي صوت هياج الطّبيعة في الخارج بإيقاعاتها المختلفة: (جلجلة، صلصلة، رنين):

"كان الرعدُ يُجلجلُ بالأمطارِ الأولى

وتُصلصلُ في أوراقِ النّرجسِ

في ركنِ حديقتهِ

أجراسٌ خافتةٌ . . . "[3].

وتلقّي هذه اللقطات السّمعيّة مستقلاً لا يدلّ على انتقال الكاميرا إلى الخارج، بل يتوازى مع رؤية الصّورة البصريّة التي يعرضها الشّريط الشّعري، والتي لا تزال تتمظهر على شاشة النّص، ففي حين ينشغل البصر في مشاهدة صورة الشّخص الجالس في غرفته، المتلألئة بالزّرقة يتابع السّمع سماع هذه الأصوات المنبعثة من الخارج التي كانت تتناهى أيضاً إلى مسامع الشّخصيّة المنظورة، مصعّدةً مخاوفها، وتصلّبها في درع العزلة. وقد تمكن هذا التّوازي الصّوريّ/الصّوتي من تصوير حدّة المفارقة بين أجواء الدّاخل الغارقة في صمتها وسكونها ومناخ الخارج المشتعل بالضّجيج والحركة.

وتشير النّقاط الثّلاث التّالية للقطات الصّوتيّة إلى استقرار المشهد على هذه الحالة مدّة من الزّمن، ثمّ تحدث بعد ذلك انعطافة طفيفة (هزّة)، تضفي على فضاء المشهد مسحةً حركيّةً، تصوّرها اللقطة المجسّدة للفعل:

"وارتجفَ المصباحُ"[4].

---

[1]) المصدر نفسه، ص 365.

[2]) المصدر نفسه، ص 365.

[3]) المصدر نفسه، ص 366.

[4]) المصدر نفسه، ص 366.

ولكن هذه الارتجافة وإن شكّلت في ظاهرها حركة لكنّها في جوهرها لا تعدو أن تكون إلا إيذاناً بتعتيم المكان وبالتّالي مزيد من التّسكين:

"انطفأ المصباحْ"[1].

ويتبيّن من اللقطة اللاحقة أنّ صدى اللقطة التي سبقتها يجيء خلافاً لما هو متوقّع، فبدلاً من مضاعفة السّبات الحركي وتجميد الفضاء، تمّت زعزعة الاستقرار المشهديّ بإشعال روح الحركة في المكان، فقد تحلّلت الشّخصيّة المشهديّة من سلبيّتها ونزعت عنها قناع الغيبة لتطلّ علينا بأناها الفاعلة، التي أدخلتها مداهمة الظّلام لمحيطها الأثير في صراع جديد تصعب مواجهته هذه المرّة بالاحتماء في غرفة أو التّقوقع على الذّات والارتماء في أحضان العزلة، فلابدّ من مصدر للنّور للتّخلّص من شبح العتمة الرّهيب، الذي سبق الفرار والاختباء من سطوته في الخارج:

"محتمياً من شارعهِ المتلاشي في الظّلمةِ"[2]، فيبدأ البحث في أكثر الأماكن التصاقاً بالذّات، التي يحتمل أن يتواجد فيها هذا المصدر المنشود لأنّ ظلام المكان لا يسمح بحرّية الحركة:

"وبحثتُ طويلاً في جيبِ قميصي عن شمعة"[3].

ويتّسع نطاق الحركة ويزداد توتّرها في اللقطة القادمة، إذ تمتدّ اليدان إلى النّافذة، ربما بحثاً عن شمعة أو هروباً من وحشة الغرفة التي ولّدها انطفاء المصباح، "فالنّوافذ هي الملجأ الذي تفرّ إليه العيون والنفوس عندما يحاصرها الظّلام وضيق المكان"[4]، ويحدث بذلك أوّل تماس للبطل مع معطيات العالم الخارجيّ، تجسّده المصافحة الحاصلة بينه وبين ماء المطر المنساب على زجاج الشّبّاك:

"عشرُ أناملَ من ماءٍ تتغلغلُ عبرَ زجاجِ الشّبّاك"[5].

وتجيء اللقطة التّالية بمثابة انقلابة، تُكسَر فيها الحواجز فعليّاً بين الدّاخل والخارج، ويتداخل الواقعيّ والغرائبيّ:

"عشرةُ فتيانٍ فتحوا بالضْحكاتِ البابَ"[6].

شكّلت هذه اللقطة شرخاً دلاليّاً أدّى إلى كسر أفق التّوقع لدى القارئ المشاهد، فمن هؤلاء الفتيان الذين اجتاحوا فضاء المشهد دون مقدّمات؟ ومن أين جاءوا؟ وما المعنى المتحقق من الانزياح الذي جعل من ضحكاتهم أداةً أو يداً تمّ بواسطتها فتح الباب؟

---

[1]) المصدر نفسه، ص 366.

[2]) المصدر نفسه، ص 365.

[3]) المصدر نفسه، ص 366.

[4]) الرّواشدة، أميمة(2004)، **شعريّة الانزياح/دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعريّة**، عمان: منشورات أمانة عمان، ص 72.

[5]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة 2**، ص 366.

[6]) المصدر نفسه، ص 366.

إنّ مقاربة هذه اللقطة من منظور واقعيّ ليس لها من مخرج إلا بالنّظر إليها على أنّها لقطةٌ مزدوجةٌ، مكثفة، تمكّنت الكاميرا التي كانت تتبادل مع الرّاوي المشارك الإمساك بزمام آلة السّرد الشّعري من تصويرها بفعل قدرتها على الانتقال السّريع الخاطف بين الفضاءين: (المغلق والمفتوح)، وتقديم ما يجري فيهما في كادر واحد، تعرضه شاشة منقسمة، يظهر في قسم منها صورة لفتيان كانوا يضحكون في الشّارع وكانت في الوقت نفسه تتجاوب أصداء ضحكاتهم في الغرفة المظلمة، التي كانت تظهر صورتها من الدّاخل على القسم الثّاني من الشّاشة، وقد شكّل هذا الصّوت المندفع من الخارج شمعةً أو مصباحاً ساعد الشّخص المحاصر الذي كان يبحث عن منفذ على الاهتداء إلى موقع الباب وفتحه.

أمّا إذا تمّ التطلّع إليها من منظور خياليّ فيرى التّأويل أنّ المخرج قد قصد من إيرادها إضافة العنصر البشريّ إلى المشهد، ممثلاً بنضارة الحياة (فتيان)، ومقترناً بانطلاق السّعادة فيها (فتحوا بالضّحكات الباب) لتكتمل عناصر اتصال البطل مع محيطه على أكمل وجه، وهذا ما يمكن توضيحه كالآتي:

اتصال مع عنصر الطّبيعة	ماء المطر
اتصال مع العنصر الإنساني	عشرة فتيان
اتصال مع المكان	شارع

وهذه العناصر هي نفسها التي أغلق بابه دونها في بداية المشهد. وقد يكون اختيار العدد (عشرة) شكلاً من أشكال موسقة المشهد من خلال التكرار:

عشر أنامل من ماء تتغلغل عبر زجاج الشّبّاك

عشرة فتيان فتحوا بالضحكات الباب

ومنحه مزيداً من الانسيابيّة التي تتلاءم مع توتّر الحركة وسرعة التّحوّلات فيه. وقد يكون بهدف منح هذه اللقطة اللحظة التي انهارت فيها أسوار العزلة وما سيتمخّض عن ذلك من تفاعل إيجابيّ بين الإنسان ومحيطه قداسة هذا العدد، المرتبط دينيّاً بالوصايا العشر في (الكتاب المقدس)، وهي الوصايا الموجزة لكثير من تعاليم العهد القديم، إذ أنها تنطوي على حكم اجتماعيّة روحية وعلى توجيهات وإرشادات للحياة الصالحة[1].

ويصبح الاتّصال في اللقطة المقبلة أكثر حميميّة، فيأخذ شكل المصالحة التي يقيمها الشّارع مع البطل، مصرّاً على منادمته ليحتفيا معاً بنشوة هذا الوصال الذي أخرج هذا المكان من جموده فصار إنساناً وتشبّه بأكثر الحيوانات مواطنةً وألفةً:

"وجاءَ الشارعُ معتذراً عن سّاعاتِ تأخُّرِهِ

---

[1]) ينظر: الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر الخروج، الأصحاح العشرون.

معتمراً، كالهرّ الشاميّ، قلنسوةَ البحّار
وأصرَّ على أن يشربَ من كأسي نخبَ الأنخابْ"[1].

ويختتم المشهد بعودة الكاميرا ثانيةً لاستعراض أثاث الغرفة التي لا زال كلّ شيء فيها يحتفظ بلونه باستثناء المرآة (الصّفحة التي تقرأ بها الذات ملامحها)، فقد تغيّر لونها الانطوائيّ بانجلاء سحب العزلة وبتبدّل موقف الذّات النّاظرة فيها من الوجود، الذي لابدّ من التّفاعل معه والتّواصل الحميم لتستمرّ الحياة وتنقشع غشاوة الخوف عن النّفوس:

"والغرفة زرقاء
خزانتها زرقاء
شراشفها زرقاء
وسائدها زرقاء . . .
لكنّ المرآة بها ما عادت زرقاء"[2].

والتّحوّل في الصورة المشهديّة السّابقة لا يقتصر على التّبدّل من حالة إلى حالة (من الاستقرار والثّبات على الحركة) أو الانتقال بالدّلالة من السّلب إلى الإيجاب (من العزلة إلى التّفاعل) وإنّما اشتمل أيضاً على تحوّل في أسلوب العرض ومادّته، ففي حين اعتمد الجزء الأول (المستقرّ الثّابت) على حياديّة الكاميرا وواقعيّة التّصوير استعان الجزء الثّاني (الانقلابة المشهديّة) بذاتيّة الرّؤيا وتصويريّة اللغة وحياديّة الكاميرا، مازجاً بين الواقعيّ والغرائبيّ والخياليّ.
وقد شكّل هذا المزج الدّلالي سمةً مهيمنة في شعر (سعدي يوسف) "الأمر الذي جعل قصيدته تحمل وجهين لتحققها الشّعري: المحتمل واللامحتمل، الماديّ الواقعيّ والميتافيزيقي أو التّغريبي. كلّ عوالم سعدي يوسف السّحريّة تنبني على واقع صلد يثقل خلفيّة النّص بوجوده الكثيف، المرئيّ، الذي يكاد يحضر مكانيّاً على نحو توثيقي. ولكن الذي اختلف فيه أن لا واقعيّته لا تتأتّى من عمليّة الإزاحة والحلول التي يمارسها الوجه الثّاني لنصّه، أي وجهه التّغريبي وحسب، بل أنّ هذا الواقع من الالتباس والضّبابيّة ما يجعل المادّة الغرائبيّة طوع بنان شاعر مثل سعدي يوسف"[3].

وتتمكّن توأمة الصّورة/الحركة المصحوبة بسرعة الإيقاع عند (أمل دنقل) من رواية حكاية الحب منذ البذرة الأولى (إلقاء النّظرة) وحتّى إزهار البراعم (التّعانق الحارّ وبث الشّكوى للحبيب)

---

[1]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة 2**، ص 366.
[2]) المصدر نفسه، ص 366.
[3]) المحسن، فاطمة، **النّبرة الخافتة**، ص 121.

للحصول على مزيد من الحب، يقول الشّاعر في المقطع السّابع من قصيدة يوميّات كهل صغير السّن من ديوان (البكاء بين يديّ زرقاء اليمامة):

"تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة

وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتين

تراه في مكانه المختار. . في نهاية الغرفة

يرشف من فنجانه رشفة

يريح عينيه على المنحدر الثّلجي، في انزلاق الناهدين!

(. . عينيه هاتين اللتين

تغسل آثارهما عن جسمها _قبيل أن تنام_ مرتين!)

وعندما ترشقه بنظرة كظيمة

فيسترد لحظة عينيه: يبتسم في نعومة

وهي تشدّ ثوبها القصير فوق الركبتين!

. . . .

. . في آخر الأسبوع

كان يعدّ _ضاحكاً_ أسنانها في كتفيه

فقرصت أذنيه . .

وهي تدس نفسها بين ذراعيه . . وتشكو الجوع"[1].

ينهض البناء العامّ لهذه الصّورة المشهديّة الحكاية على التّكثيف، المستند على اللمحة الخاطفة وبرقيّة ردود الفعل والقفزة الزّمنيّة، المؤدّية إلى النّتيجة الموجزة. ولكنّه على ما يبدو ليس تكثيفاً بخيلاً يحرم المتلقي فرصة الاستمتاع بالتّفاصيل ومتابعة الجزئيّات، يخل بدراميّة الحكاية التي لا تكون إلا بالتّنامي التّدريجي للمشهد، بل هو تكثيف مفعم بالدّلالة لأنّه يعتمد على بلاغة ازدواجيّة الصّورة والحركة وما تتوفّر عليه من إمكانات تعبيريّة عالية، فنحن نفهم من رؤية الفتاة التي تضرب على الآلة الكاتبة أنّها تعمل عملاً مكتبيّاً، وندرك من انهماكها في الطّباعة وعدم رفعها رأسها إلا عند انتهاء الصّفحة أنّ وظيفتها كاتبة أو ما أشبه ذلك، وتخبرنا رؤيتها للشخص الجالس في الطّرف

---

[1]) دنقل، أمل، **الأعمل الشعريّة**، ص 179.

المقابل، الذي يسترق النّظر إليها أنّ ثمّة موظّفاً آخر يشاركها المكتب، والفرصة مهيأة لانفرادهما ونلمس من نظراته مشاعر الإعجاب.

ويبدو من تحديد موقع النّظر (المنحدر الثّلجيّ) أنّها فتاة على قدر من الجمال والانفتاح، ترتدي ملابس مكشوفة تبرز جمالها الفتّان، وهو رجل لا يقاوم، ونستشفّ من التّعليق المحصور بين قوسين، الذي يجيء من وراء المشهد: "عينيه هاتين اللتين تغسل آثارهما عن جسمها –قبيل أن تنام– مرتين!" أنّ تسلل عينيه إلى فتنتها المكشوفة لم يقتصر على هذه المرّة بل تكرّر مرّات عديدة دون أن تعلم أو تتنبّه لذلك.

ونطالع في ردّة فعلها المكتفية بالنّظرة المنزعجة بصمت ردّة فعل أي فتاة لا تجدّ في حسم الموقف، مشكّلةً معزّزاً للرّجل حتى ولو بدا سلبيّاً للاستمرار. ونستوحي من ابتسامته الماكرة أنّه قد تلقى الرّسالة وأنّه لن يكفّ عن فعله حتّى تفصح لغة العيون عن حبّ حقيقيّ ملموس.

ونشاهد في اكتراثها من انحسار ثوبها والعمل على شدّه إلى الرّكبتين ارتباك المرأة وحياءها عندما يتحرّك داخلها الإحساس بالرّجل، فيعنيها ما قد يقال أو يفهم عنها، فتحاول إثبات حسن النّيّة.

ويترك لنا القطع المتمثّل بسطر النّقاط مساحةً للتّخيّل وتوقع المزيد من النّظرات وبالتّالي كثير من الحوارات وما إلى ذلك من المحفّزات العاطفيّة المؤدّية إلى النّهاية التي ختمت بها الحكاية التي نعاين فيها التحام الحبيبين وانزلاقهما في مأزق الحبّ الجموح.

وتسترسل كاميرا الذات عند (إبراهيم نصر الله) في قصيدة (جموح1) في رواية حكاية الطّفل المسكون بروح الانعتاق، المولع بالفضاء المفتوح وهو في حركة دائريّة من الخارج إلى الدّاخل ثمّ إلى الخارج، فنرى في البداية الصّغير المشاغب حين تقطع عليه أمّه جولة اللعب الصّباحيّة، منتزعةً إيّاه من رحابة المكان المزدحم بصحوة الحياة: نضارةً، تشعّ من خضرة الكروم والحصرم وحقول القمح واللوزة.

وانطلاقاً، يفصح عنه تحليق الطّيور وتطاول سنابل القمح واندفاع الرّيح. واصطخاباً، يبثّه تغريد الطّيور وصفير الرّيح وصياح الدّيك.

لتودعه إلى ضيق البيت وضجر الوحدة ريثما تعود:

"ستأخذه الأمّ من شغب جامح

وطيور تقود النّهار إلى أوجه

من كروم . . ومن حصرم

وحقول من القمح تتبع آثار أعناقها في الفضاء

ستأخذه الأمّ من لوزة

من جدار . . وريح

وديك الصّباح المشاغب يشعل ظهر الدّجاج وصمت الفناء!!

ستأخذه . .

وستهمس:

لن أتأخر . . يا ولدي كن ملاكاً

وتخرج مغلقة خلفها الباب

محفوفةً بالبهاء"[1].

ولكنّه يستمرّ في التّواصل مع الخارج من خلال النّافذة، يتأمّل أشياءه السّاكنة والمتحرّكة بلهفة، تنتهي بالاستهزاء بالوصيّة وكسر الحصار والانذياح في أرجاء المكان (المخيم)، محضن التّواقين للحريّة، المحبّين للحياة، يعدو بين الأزقّة:

"وحده يتأمل ما حوله،

شجرة التوت . . قط الغبار . . رماد التراب . . ووحل الطريق . .

خرير المياه على العتبات،

ولما يجئ بعد فصل الشتاء

حرائق بين حوافر خيل مقيدة

وهبوب العواصف في رقصة الغجريات عند المساء

يتأمل فوضى الخماسين، تقتلع الأرض من خيمة

وتطوّح بالبدو . . صحراء . . صحراء

_ كن ملاكاً

سيضحك . .

مجنونة هذه الأمّ؟!

كيف؟!!

سيكسر قفل الخطى ثمّ يركض

عبر الأزقة . . يركض . . يركض

سأقول لها وتسامحني:

إن غدوت ملاكاً

---

[1]) نصر الله، إبراهيم، **الأعمال الشعريّة**، ص 505.

سأتعب يا أمّ قلبك أكثر . .

يركض . . يركض

هنا الوحل في كلّ شيء ويركض

وثوب الملاك يؤول إلى الطّين

بعد دقائق

ما دام أبيض

ويركض . . يركض . . يركض . . يركض"[1].

ويدلّ تكرار كلمة يركض عشر مرّات على الاستمرار في العدو والانهماك فيه، ويوحي توزّعها على عدّة أسطر وامتدادها في السّطر الأخير، مكرّرةً أربع مرّات بشكل أفقيّ بالجري في كلّ اتّجاه فـ"هذه الحركة _الجري_ المتأتّية من ذات الطّفل ليست حركة مستقيمة في اتّجاه واحد توحي بعدم العودة إلى البيت فالحركة دائريّة تدور في الأزقة رجوعاً بعد ذلك إلى البيت، وتفصح عنها جملة: (سأقول لها وتسامحني) التي توحي بعودة الطّفل إلى البيت"[2].

وقد أبرز انفتاح المشهد على اللهو في الفضاء المفتوح وانغلاقه بالانطلاق في جنباته مدى جموح هذا الطفل وتأبّيه على كلّ القيود، شأنه في ذلك شان كلّ إنسان حرّ، وكشفت صيغة الاستقبال في: (ستأخذه، سيضحك، سيكسر) عن أصالة هذه الصّفة في نفسه، فقد بدا فعله هذا عادةً يُتوقع حدوثها باستمرار.

ويتميّز مشهد الحكاية بالقدرة على تجسيم المضمون السايكولوجي للشّخصيّة، وعرضه عرضاً خارجيّاً مرئيّاً، ومن ذلك المشاهد التي تصوّر تفاصيل الوهم وتقدّمه على أنّه حدث واقعيّ ملموس كما يتهيّأ للذّات الواهمة، فنرى ونسمع ما تعتقد أنّها تراه وتحسّ أنّها تسمعه، يقول (سامي مهدي) في قصيدة (القاتل):

"وهاهو الآن على السّلم،

يصعد،

هذي خطاه،

يصعد،

يدنو،

---

[1]) المصدر نفسه، ص 505-506.

[2]) هياس، خليل شكري، **القصيدة السيرذاتية بنية النّص وتشكيل الخطاب**، ص 279.

أراه . . .

وبيننا الباب التي توشك أن تفتح

وخنجر يقدح"[1].

يشكّل موقع الرّاوي المشارك (من داخل الغرفة أو المنزل) زاوية الرّصد التي نتابع نحن وإيّاه منها حركة الشّخصيّة على السّلم في الخارج، وهي تتقدّم صعوداً نحو الأمام، ويدلّ ترتيب الأفعال والجمل المجسّدة للحركة بشكل عاموديّ على وحدة مسار الحركة وتحديد الهدف والتّوجّه صوبه ممّا يزيد من تنامي الإحساس بالخوف والخطر داخل النّفس (الذّات المستهدَفة) وتصاعده مع تقادم خطوات القاتل ودنوّه منها حتّى يبلغ ذروته عند وصول الباب (الخطوة الأخيرة بين القاتل والقتيل)، التي يبدو اجتيازها سهلاً، فقد تخفف الباب من دوره بصفته حاجزاً للحماية ولم يعد يشكل معوّقاً أمام المعتدي وبدا عتبة وصول لا يحتاج متخطّيها أيّ شكل من أشكال المقاومة:

"وبيننا الباب التي توشك أن تفتح" وقد كشفت زاوية الرّصد هذه (رؤية الخارج من الدّاخل) رغم وجود حواجز حاجبة للرؤية وعرض المشهد من وجهة نظر الذّات المستهدَفة، المستسلمة لمصيرها دون إبداء أيّ مقاومة أو محاولة للتفكير بالهرب، مكتفيةً بمراقبة القاتل القادم نحوها، وعدم تحقّق القتل وانقطاع البثّ الشّعري عند تأزّم الموقف عن حقيقة هذه الحكاية المشهد التي "تكاد تكون محصورة في إطار المخيّلة والتّوقع"[2]، أي أنّها تنتمي لعالم الوهم الذي تنسجه رهافة الذّات حين يؤرّقها الإحساس بالتّقصير تجاه الآخر ويؤزّمها أدنى فضل منه، تجرحها نظراته وتظلّ تستشعر قتله لها معنويّاً حتّى يصير ذلك هاجساً معيشاً:

"من جانب مزدحم في الرّصيف،

ينسلّ كالطّيف.

له فم ناتئ

ونظرة لا تخيف

لكنها تجرح كالسّيف.

حين إلتقينا به،

مرّ كمن يحلم،

---

1) مهدي، سامي، **الأعمال الشعريّة 1965-1985**، ص 137 .

2) هويدي، صالح(2010)، **الوعي الشّقيّ/قراءة في البنية العميقة لشعر سامي مهدي**، (ط1)، عمان: دار فضاءات، ص 56.

كان له في ذمّتي منّة

وكان لا يعلم

فليتني استوقفته لحظةً،

أو ليته سلّم"[1].

وعندما يوهم (سعدي يوسف) بأنّ السّيدة المتوقاة، التي أيقظت اللوحات الخمسة، المهداة منها ذكراها في النّفس قد اقتحمت دنياه وتسللت لزيارته ليلاً، يصوّر ما سمع بلغة تؤكّد صدق الحواس ويقينيّة الحدث، مبيناً أثر ذلك على نفسه:

"في منتصف اللّيل

سمعت الخطوة . . .

مرهفةً

واضحةً

قادرةً كحرير الجورب . . .

. . . .

. . . .

. . . .

تلك اللّيلة، خفت . . ."[2].

عمّق الشّاعر فكرة الحضور والغياب دلالة الحياة والموت في النَّص من خلال توزيع السواد والبياض، ففي حين اطّلع السّواد (الكتابة) لتصوير الحدث (الوهم) جاء الحذف المعلن عنه بالنّقاط والبياض ليعبر عن ردّة فعله تجاه ما سمع، فقد جسّدت نقاط الحذف الثلاثة في السّطر الأوّل وسطر البياض الذي يليها برهة الصّمت ولحظة الإصغاء التي يحتاجها المرء ليتيقّن من حقيقة ما يسمع، وتبوح أسطر الحذف الثّلاثة ما قبل السّطر الأخير بفظاعة وغرابة الإحساس الذي انتابه في تلك اللحظة، الذي يستعصي على التّوصيف أو التّعبير.

ويعادل وجودها المُلبس في النّصّ حالة تشويش الرّؤية التي يصاب بها الإنسان لحظة غياب الذهن أو عدم اتّزان الوعي.

---

[1]) مهدي، سامي، **الأعمال الشعريّة 1965-1985**، ص 136-137.

[2]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة 3**، ص 240-241.

وتبدو مفارقة حياة الموتى في ظلّ هامشيّة الدّهن ماثلة في المقدّمة التي مهّد بها (سعدي يوسف) لهذا المشهد حين أخرج اللّوحات من عتمة القبو وضيق العليّة، نافضاً عنها غبار السّنين، فحملت هي الجدران بدلاً من أن تحملها لفرط حيويّتها الباعثة على إشاعة جوّ الحضور في المكان ومنح الإحساس باستضافة الرّاحلة والاستئناس بها. ويأتي الكأس بصفته عاملاً من عوامل تغييب الدّهن ويقف بإزاء هذه اللّوحات لتكون جدليّة الحضور والغياب أكثر محسوسيّة وتجليّاً أمام بصر المتلقّي:

"اللوحات الخمس من السّيدة المتوفّاة

أتيت بها

أربع لوحات من زاوية متربة في القبو

وخامسة من باب العليّة . . .

هذي اللّوحات الخمس

أتيت بها، أمس، مساءً

نظفت الأطر المطليّة بالدّهب الكابي

وأزحت بماء تربة كل السنوات

وعلقت الجدران بها،

وجلست إلى كأسي:

لم أتقر اللّوحات

ولم أقرأ ما يخفى

لم أجرؤ أن أتفرّس في التّكوين طويلاً

أو أن أمضي في التّلوين . . .

جلست إلى كأسي

وإلى اللّوحات الخمس . . .

وقد علّقت بها الجدران.

هل تعرف سيدة راحلة

أن اللّوحات الخمس لديّ الآن؟

هل تعرف سيدتي أني أعرفها، لكن لن استقبلها إلا الآن؟

. . . .

. . . .

. . . ."[1].

وتتجلّى مشهديّة الحكي الشّعري عند (سعدي يوسف) أيضاً في النّصوص التي تسرد فيها كاميراه الشعريّة كوابيس الواقع، وتعرض تفاصيلها المعبّأة بالخوف والرّعب، التي تلامس شغف المتلقي أو نزوعه إلى معاينة المخيف والمجهول عبر منظومة من اللقطات تفضي فيها كلّ واحدة إلى الأخرى، ويتنامى لتعاقبها الحدث شيئاً فشيئاً منحدراً صوب النّهاية المفزعة.

يبدأ شريط الحكي الشّعري في قصيدة (الكابوس) بلقطة تفسيريّة بصريّة، تحاكي طريقة العناوين المستخدمة في السّينما، التي تضع في بداية بعض الأفلام أو المشاهد التّاريخ والمكان اللذين يدور فيهما الحدث[2]، وقد توحي بوجود صورة ليافطة أو شاخصة تبثّ من خلالها هذه المعلومة:

"10 شارع لامور سيّير

الجزائر"[3].

وتأتي اللّقطة التّالية أكثر تخصيصاً فتعيّن موقعاً محدّداً، يكشف حال بابه عن زمن المشهد:

"فندق رطب الباب . . . "[4].

ويبدو أنّها تشكّل بؤرةً نصّيةً تتكثّف فيها كلّ الأبعاد الدّراميّة التي تنطوي عليها تفاصيل الحكاية المشهديّة:

عدم الاستقرار والإقامة المؤقتة	فندق
غياب الإحساس بالدّفء	رطوبة
الغموض والمجهول	باب مغلق

ويظهر الفعل الإنساني المتمثّل بقرع الجرس وجود شخص يقف أمام باب هذا الفندق، المغلق، وتبيّن صيغة التّذكير أنّه رجل، ونستدلّ من إغلاق الباب أنّ هذا الفندق نزل صغير، لا يشرع أبوابه للزّبائن على مدار السّاعة كما تفعل الفنادق الكبيرة المشهورة ممّا يقوّي من هيمنة الإحساس بالغموض وعدم الأمان:

"دقّ الجرس"[5].

---

1) المصدر نفسه، ص 239– 240.

2) ينظر: مارتن،مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 188.

3) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة 1**، ص 160.

4) المصدر نفسه، ص 160.

5) المصدر نفسه، ص 160.

ويجيء الرّدّ على قرع الجرس من الدّاخل صوت يطلب المهلة قليلاً، لا ندري أهو رجل أم امرأة، فهو مجهول الهويّة تماماً بالنّسبة للمتلقّي، وقد يعرف الزّبون القادم جنسه فقط من طبيعة صوته:
"لحظة . . . "([1]).

وتنقل الكاميرا في وقفة تصويريّة الأجواء المحيطة بالمنتظر، المثيرة للشّجن: مطر وليل وشارع ضيّق وريح، تعبث بأوتار الطّبيعة فتجعلها تتقمّص دور الإنسان في بثّ الشّكوى والألم لعلّ صوتها يكون أبلغ في التّعبير عن الحزن البشريّ والبوح بمكنونات النّفس:

"كان من مطر اللّيل شيء على الشّارع الضّيّق
وعلى الشرفات الصّغيرة كان يئن الجيرانيوم"([2]).

وحين يتأخّر فتح الباب تتكرّر عمليّة قرع الجرس، ويكون الرّد ذاته، عندها نسمع صوت الواقف بالباب على شكل مناجاة للذّات، تؤكّد انقطاع الصّلة مع المنابت (دلالة الغربة والاغتراب)، اللذين يتبدّيان بشكل ملموس من طبيعة الملابس التي يرتديها، ونوعيّتها، والتي قد تكون مؤشّراً على مكان قدوم هذا المبتلى بمحنة السّفر:

"دقّ الجرس
لحظةً . . .
إن بين المطارات والأرض ما بيننا والجذور.
هدأ الصوت تحت القميص السّويسريّ . . ."([3]).

ويعاود قرع الجرس مرّةً ثالثةً ويسمع نفس الإجابة، وتعود الكاميرا لتجسّد وطأة الانتظار بإبرازها الملامح اللّونيّة والبصريّة للفضاء، التي بدأت تتراءى على واجهة الظّلام: غيوم وخضرة وقتامة الحقيبة وبلّوريّة النّدى، ممّا يدلّ على أنّ الوقت فجر أو ساعات ما قبل الشّروق، ويوحي بمضيّ وقت على هذا الغريب المتروك لوحشة الشّارع، الملقى على العتبة حيث العتمة والبرد رديفا الخوف والغموض والعذاب والألم، فقد تساوى مع حقيبته الجوّابة مثله التي دفعه ضجر الانتظار إلى طرحها جانباً بكلّ ما فيها أو مع ما يرافقها. وقد تكون روائح التّبغ التي تخنق هذا الفضاء المعادل الموضوعي لضيق النّفس ممّا هي فيه:

"دقّ الجرس
لحظة . . .
كانت العتمة المستسره

---

[1]) المصدر نفسه، ص 160.
[2]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة 1**، ص 160.
[3]) المصدر نفسه، ص 160.

ما تزال غيوماً، روائح تبغ، وخضره

كانت العتمة المستسرة جلد الحقيبة، مطروحةً في النّدى،

وثياب الحبيبة . . . "[1].

شكّل تكرار قرع الجرس وردّ المجهول عليه ووقفة الكاميرا وقفةً تصويريّة ثلاث مرّات متتاليّة مع سطور البياض ونقاط الحذف إيقاعاً مشهديّاً بطيئاً، أخّر سير الحكاية وضاعف من الإحساس بثقل الزّمن ووطأة الانتظار.

وتسفر المحاولة الرّابعة عن نتيجة مغايرة، تكسر رتابة الإيقاع وتسرّع الحدث، إذ يُفتح الباب هذه المرّة ولكن دون رؤية الفاعل، صاحب الصّوت المجهول القابع في زاوية الغموض:

"دقّ الجرس

فجأة . . . يفتح الباب وحده"[2].

ندرك بعدها بصريّاً حركة الشّخصيّة في المكان: دوراناً حول الذّات للتّعرّف على تضاريس المكان، أو بحثاً عن وجود أحد في الممرّ الخالي المظلم، الذي بدا لشدّة إظلامه وكأنّ العتمة تخزّنت فيه منذ زمن بعيد (دجنة معتّقة). ثمّ صعوده الدّرج الذي ترك الزّمن بصماته عليه:

"الممرّ يدور على نفسه، في الظلام القديم.

الممرّ يدور على نفسه نصف دوره.

ثمّ يرقى عليها درجات تآكل فيها الحجر"[3].

وتشكّل الرّطوبة والخوف والظّلام مناخاً خانقاً معيقاً للحركة، يجعل الخطى وئيدةً، تتجرجر تجرجراً، وقد ساير البثّ الشّعري عبر تقريب صورة الجسم والوجه والقدمين والحقيبة بطء الحركة في هذا الجزء من المشهد:

"والرّطوبة تلصق بالجلد هذا القميص السّويسريّ.

تلصق بالخوف وجه المسافر، تلصق بالسّلم الحجريّ

خطاه الغريبات، تلصق بالأرض جلد الحقيبة"[4].

وينتهي هذا التّصعيد الدّرامي برؤية القتيل الذي قد يدلّ تأرجح جثته وبالتّالي عباءته وأقدامه على أنّه مات منتحراً شنقاً أو أنّه مقتول للتو، لا تزال فيه بقايا من روح، وقد وُفّق التّوصيف الشّعري

---

1) المصدر نفسه، ص 160.

2) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة 1**، ص 161.

3) المصدر نفسه، ص 161.

4) المصدر نفسه، ص 161.

في انتقاء أفعال الحركة والأسماء التي تصوّر نوبة الرّعب المفاجئ وتمثّل ذبول الحركة ونزاعها الأخير دلالة تسرّب الحياة حديثاً من الجسد:

"سقطت في الظلام الحقيبة

وأمام ارتعاش المسافر

وأمام الظّلام القديم

كان جسم القتيل

يتأرجح . . .

كان اتساع العباءة

يتأرجح . . .

عن قدميه اللّتين تنوسان

عن قدميه اللّتين تنوشان، مشقوقتين،

حجار السلالم"[1].

ولا يخفى على أحد أنّ هذا المشهد الكابوس لا يعدو كونه عرض حكائي، يختزل في طيّاته كثيراً ممّا يلاقيه الطّوّافون في الأرض من معاناة نتيجة فقدهم لحضن الوطن، فقد أصبح عدم الاستقرار وغياب الإحساس بالدّفء والأمان والخوف من المجهول الذي يتكشّف دائماً عن بشاعات مرعبة أحوالاً ومشاعر ملازمةً لهم.

وتعمل الحكاية المشهديّة أحياناً على تحويل ما هو ذهنيّ إلى مظهر حيويّ محسوس، وتكون الحركة في مثل هذه المشاهد متضمّنةً في الحدث، يستدلّ عليها المتلقي من طبيعة الفعل وممّا يطرأ على الشّخصيّة المشهديّة من تطوّرات، فتصوير رجل يبحث في الشارع عن رجل ضائع يجعل المخيّلة تراه سائراً تحوم عيناه في زوايا المكان، محدّقةً في وجوه العابرين السّائرين بمحاذاته أو باتجاه معاكس له، فهم ذاهبون وراجعون، ومن بينهم مصوّر المشهد الذي يقتفي خطوات هذا الرّجل أو يسير معه جنباً إلى جنب، يقول (سامي مهدي) في قصيدة (الضّائع):

"رأيته في آخر الشّاعر

يسأل كلّ عابر

عن رجل ضائع

وكان في يديه دفتر صغير

---

[1]) المصدر نفسه، ص 161.

يقرأ شيئاً فيه ثمّ يستدير

ليسأل الثّاني

والثّالث

والرّابع

عمّا إذا كان رأى في أوّل الشّارع

بقيّة من رجل ضائع

وحينما أتعبه السّؤال صار يستجير

بمن يلاقيه ولا مجير

حتّى إذا أدركه اليأس من العثور

عليه في الذّاهب والرّاجع

أقعى أمام باب فندق كبير

منكسراً

وعندما حدّق في زجاجه اللّامع

وكاد أن يلمح وجه الرّجل الضّائع

توهّجت أضوية الشّارع

وضاع فيها الأمل الأخير"[1].

ينقل هذا المشهد بكاميرا راوٍ متواجد في مكان الحدث، يخبر بما يقع أمامه عن بعد، فالفعل البصريّ الذي افتتح به المشهد يكشف عن وجود مسافة بين الرّائي والمرئيّ (رأيته)، ويزداد مدى هذه المسافة عندما يشار إلى المرئيّ بضمير الغائب ويقدّم على أنّه شخص مجهول أو غريب، وتتّسع أكثر عند تحديد موقعه (في آخر الشّارع) ممرّ العابرين الذين لا تربطهم ببعضهم أيّ صلة فهم وإن تلاصقت أجسادهم في بعض الأحيان إلا أنّهم يظلّون غرباء لا يعرف أحد منهم الآخر ولا يأبه به.
وتقتصر ملاحظة الرّاوي الرّائي على رصد فعل الشّخصيّة (يسأل عن رجل ضائع)، متجنّباً وصف مظهرها الخارجيّ أو هيأتها مكتفيّاً بإبراز الدّفتر الذي كانت تحمله بيدها، مراوحةً بين القراءة فيه والسّؤال، ويصوّر سيرها الحثيث وإلحاحها في السّؤال وانتقالها من موضع لآخر وحركة العابرين جيئةً وذهاباً من خلال سؤاله المتكرّر لعدد من المارّين في مواقع مختلفة من الشّارع (ليسأل الثّاني والثّالث والرّابع عمّا إذا كان رأى في أوّل الشّارع أو وسط الشّارع بقيّة من رجل ضائع).

[1]) مهدي، سامي، **الأعمال الشعريّة 1965–1985**، ص 379–380.

وندرك قيامها بجولة بحث مضنية طويلة عندما نراها مجهدةً، تستبدل السؤال بالاستغاثة التي يبعث عدم جدواها على اليأس ويؤدّي إلى الاستسلام وإيقاف مسيرة البحث بالإقعاء _دلالة الإنهاك وانطفاء الأمل في النّفس_ أمام باب فندق كبير، حيث الإقامة المؤقتة وانعدام العلاقات أو هشاشتها بين المقيمين.

وتأتي اللقطة الأخيرة بمثابة الضّربة التي تكشف لغز المشهد وتطيح بماديّته بإزالة النّقاب عن شخصيّة الرّجل الضّائع، فالإنسان عندما يرى صورة شخص في الزجاج وتتفلت منه يستطيع أن يراه على أرض الواقع إلا اذا كانت صورته هو، أي ذاته التي تحول دون رؤيتها على الصّعيد المعنويّ كثير من الحجب والمباهج الزّائفة، وانسجاماً مع هذه الرّؤية يكون الرّاوي الرّائي هو نفسه الإنسان الباحث عن ذاته، والذي يحكي نفسه بنفسه، فقد شطره غياب الذات إلى شطرين منفصلين، أبرز وجود المسافة الماديّة والمعنويّة المشار إليها أعلاه مدى التّباين بينهما، فهو:

- مدرك للمأساة، يكتفي بمجرّد الوعي بها، فالرّؤية هنا تعني المعرفة والعلم وليس المشاهدة العيانيّة الملموسة.
- متأزّم يؤرّقه انسلاخ الذّات، فيحاول استعادتها وانتشال نفسه من الضّياع والتّشظّي إلى ثالوث متناقض: سلبيّة (الرّائي)، وإيجابيّة (الرّجل السّائل)، وضياع (الرّجل الضّائع).

ويكون بذلك الدّفتر الصّغير الذي يحمله الرّجل السّائل بيده هو سجل الذّكريات الذي يطلّ منه المرء دائماً على ذاته ليهتدي إلى موقعه في الوجود. وأخيراً نستطيع القول أنّ رمزيّة المشهد هي التي كانت وراء اختزال التّوصيف البصري للحركة وجعلها مستبطنةً في الحدث.

وتستحيل رحلة البحث عن الذات عند (سامي مهدي) في مشهد آخر إلى حركة جماعيّة، يغدو فيها البشر الضّالون عن أنفسهم أشباحاً هاربة من المواجهة، تفرّ متسارعةً من غير هدىً ودونما هدف:

"ينشرون مظلّاتهم فوقهم

ويزوغون في جنبات الشّوارع

لا ينظرون إلى أحد،

وإذا نظروا أجفلوا،

ومضوا يسرعون . . .

ليس ثمة من يتمهل منهم،

ولا من يرى المتمهّل،

فالكل يبحث عن نفسه

ويرى غيرها من مرايا العيون . .
وعلى واجهات المخازن تمرق أشباحهم معهم،
فكأنّ الهواء يطاردهم،
وكانّ الشّوارع تطردهم،
وإلى غير ما ملجأ يهربون . ."[1].

ثالثاً: الصّورة المشهديّة الحواريّة

يشكّل الحوار "وسيلةً تعبيريّة جوهريّة في السّينما"[2]، يرى فيه بعض المؤلفين المخرجين "فعلاً وحركةً وسلاحاً وأداة سلطة وإغراء"[3]، ويرجعون إليه الفضل _إذا كان جيداً_ في نجاح الممثّلين في الأداء فـــ"من خلال نصّ جيد ترى الممثّلين يتفوّقون على أنفسهم، وتنضبط حركاتهم، ويصير سلوكهم واثقاً ودقيقاً. إنّه المنصّة التي تسمح لهم بالانطلاق وتقديم أفضل ما لديهم. أمّا النّص السّيئ، فحوّل الممثّلين إلى مفلسين وغير مرتاحين، ولن يتمكّن أبرع إخراج في العالم من إنقاذ منظر ذي حوار سيّئ، ومن ثمّ لن يمثّل بشكل جيّد"[4].

وقد ذكرنا سابقاً عند الحديث عن المشهد الحواري أهمّ وظائفه كما بيّنها (سيد فيلد)، فهو "أولاً: يدفع القصّة إلى الأمام. ثانياً: يوصل الحقائق والمعلومات إلى القارئ أو الجمهور. ثالثاً: يكشف الشّخصيّة، الشّخصيّة تتحدث عن نفسها أو يتحدث الآخرون عنها"[5].

وتتفاوت أهميّته في السّينما "تبعاً لمضمون المنظر، وبعده الدّراميّ وصيغته التّعبيريّة"[6] ونمط الشّخصيّة ونوع الفيلم، فهو ليس عنصراً مهيمناً مميّزاً كما هو الحال في المسرح الذي يعدّ فيه الحوار "أداة الأداء التّعبيري الوحيدة"[7]، بل واحد من العناصر العديدة التي تحمل دلالة المنظر في الفيلم كالفعل والحركة والانتقالات والحركات وحركات الممثّلين والنّظرات والزّوايا والأطر وتبدّل مواقع الكاميرا[8]، "فيمكنك قراءة حوار أيّة مسرحيّة تعرض على المسرح وتستوعب الحدث كلّه بدون مزيد من الشّرح، ولكنك لا تستطيع أن تقصر نفسك على قراءة حوار أحد السّيناريوهات إذا كنت تريد أن

---

[1]) مهدي، سامي(1987)، **سعادة عوليس**، (ط1)، بغداد: دار الشّؤون الثقافيّة العامّة (آفاق عربيّة)، ص 59.
[2]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 179.
[3]) تورروك، جان بول، **السّيناريو/فن كتابة السّيناريو**، ص227.
[4]) المرجع نفسه، ص 230-231.
[5]) فيلد، سيد، **ورشة كتابة السّيناريو**، ص 73.
[6]) تورروك، جان بول، **السّيناريو/فن كتابة السّيناريو**، ص 229.
[7]) قميحة، جابر، **التّراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، ص 184.
[8]) ينظر: تورروك، جان بول، **السّيناريو/فن كتابة السّيناريو**، ص 228_229.

تستوعب الأحداث. فالاختلاف أنّ الحوار في المسرح يعتبر الوسيلة الأساسيّة للتّعبير بينما هو في الفيلم يشارك بدوره كمصدر للمعلومات مع كل العناصر الأخرى"[1] كالدّيكور والإكسسوار والشيء وتعبير الممثّل وما إلى ذلك، إنّ "الحالة في المسرح يخلقها الكلمة، أمّا في السّينما فينبغي على الكلمة أن تنبثق من الحالة"[2]. المسرحيّة "تسرد بالحوار بكلمات على منصّة، الفعل ينجز في (لغة) الفعل الدّرامي، الشّخصيّات تتحدّث عن نفسها أو عن شخصيّات أخرى أو عن ذكرياتها أو حوادث في حياة الشّخصيّة، المسرحيّة تسرد بالكلمات، عقول تتكلّم"[3].

أمّا السّيناريو فـ"هو قصّة تحكى بالكلمة والصّورة، الشّخصيّات تنقل حقائق ومعلومات معيّنة إلى القارئ أو المشاهد: الحوار يعبّر عن الفعل وأحياناً يكون هو الفعل، إنّه يحرّك القصّة إلى الأمام دائماً"[4].

وقد جعلت طبيعة هذا الدّور وجود الحوار في السّينما مرهون باشتراطات حدّدت خصائصه المميّزة له عن الحوار المسرحيّ، وهذا ما يمكن أيضاحه من خلال الحديث عن أهم هذه الخصائص:

(أ) التّكثيف: يتميّز الحوار السّينمائي بالالتزام بقانون التّكثيف "الذي يسعى إلى تقديم الحدّ الأقصى من المعلومات أو يثير الحدّ الأقصى من الانفعال من خلال الحدّ الأدنى للكلمات"[5]، ويتمّ ذلك من خلال "تجنّب الحشو: فكلّ ما تبيّنه الصّورة، أو مما تستطيع إظهاره، لا ينبغي على الكلام أن يقوله. والمؤلّف لا ينتقل إلى الحوار إلا إذا عجز عن أيّ إجراء آخر. على الأقل، ينبغي حذف جميع آثار الازدواجيّة بين العنصر المرئي وبين العنصر المسموع"[6].

يقول (مارسيل مارتن): "لا مكان في السّينما لحكاية (ثيرامين)*. . لأنّ في وسع الصّورة أن تظهر الأحداث، ولأنّ الوسائل المتاحة للسينما (التّورية والرّمز وحركات الكاميرا وزوايا التّصوير والكادرات والأصوات) تجعل في إمكان الفيلم أن يدلّ على ما يراد الدّلالة عنه دون أن يكون ملزماً بقولها، أي أن ينقل معنى اللقطة من اللغة المنطوقة إلى لغة التّعبير التّشكيليّة.

ويبدو إذن أنّ على الكلمة أن تتجنّب أن تلعب دور الشّرح المطوّل للصّورة، في كلّ مرّة يكون هذا ممكناً فيه . . . إنّ الكلمة ينبغي لها أن تكون خاضعةً خضوعاً تامّاً للصّورة، وأنّه لا ينبغي لها أن تتدخّل إلا بوصفها (صوتاً ذا دلالة)، صوتاً ممتازاً بكلّ تأكيد وله دور إنسانيّ وايدولوجي بالغ الأهمّية

---

[1]) فال، يوجين، **فن كتابة السّيناريو**، ص 30.

[2]) توروك، جان بول، **السّيناريو/فن كتابة السّيناريو**، ص 228.

[3]) فيلد، سيد، **ورشة كتابة السّيناريو**، ص 23.

[4]) المرجع نفسه، ص 25.

[5]) توروك، جان بول،ا **لسّيناريو/فن كتابة السّيناريو**، ص 230.

[6]) المرجع نفسه، ص 228.

* وضّح المؤلّف معنى هذه العبارة بقوله: " ثيرامين هو مربي "هيبوليت في مأساة "فيدرا "للشّاعر "راسين"، ويضرب فيه المثل في طول الرّواية التي سردها وهو يصف موت "هيبوليت".

. . . إذا كان الممثّل المسرحي مضطراً إلى أن يقول: (ما أجمل الشّمس هذا الصّباح) وهو يفتح نافذةً تفتح على الكواليس، فإنّ السّينما ليست ملزمةً بهذه الوسائل، فضلاً عن أنّها ليست فنّاً قائماً على الكلمة بل على الصّورة، وما الكلمة فيها إلا وسيلةً تعبير ضمن وسائل أخرى"[1].

(ب) الواقعيّة: يعطي الحوار السّينمائي عادةً لتحقّق سمة الكثافة فيه انطباعاً عمّا هو طبيعي وعن الحياة المعيشة، لأنّ مهمّته في الأساس هي مهمّة تعبيريّة لا تفسيريّة، فهو لا يجعل الشّخصيّة تصرّح بعواطفها وأفكارها وتقول الحقيقة بشكل مباشر، أي أنّه يبتعد عن تقليد التّوضيح الذي يعدّ تقليداً ضروريّاً في المسرح يقوم على أساس "أنّ الشّخصيّات، باعتبارها عاجزةً عن تقديم الدّلالة إلا من خلال الكلمة، فإنّها تكشف عن نفسها تماماً من خلال ما تقول، بمعنى آخر فإنّها تقول الحقيقة. لكن من النادر أن تنحو الأمور هذا المنحى، في الحياة، والنّاس لا يعبّرون عن فكرهم العميق إلا في اللحظات الدّراميّة. أما في ما تبقّى مرمّز بعناية فائقة بحيث لا تظهر، سوى مؤشّرات محسوبة ولا إداريّة، من كيانهم ومن اندفاعاتهم الحقيقيّة التي يبعدونها عن التّأويلات. والفن الحقيقي للحوار ينطوي على إفهام الآخرين بأنّ خلف المحادثة العاديّة تلوذ حالة قويّة جدّاً"[2].

في المسرح "إذا ما كان شيء ما أو شخص ما يزعج شخصيّةً ما فإنّنا نفترض عادةً بأنّه سوف (يتكلّم) عن المشكلة. المسرح وسط تعبير مرئيّ ومسموع إلا أنّ الكلمة المنطوقة هي التي تسيطر عموماً. إنّنا نميل إلى الاستماع قبل أن نرى. إذا ما قدّمت المعلومات صوريّاً في المسرح يجب أن تكون أكبر من الحياة إذ أنّ أغلب الجمهور بعيد جدّاً عن المسرح لكيّ يدرك التغيرات المرئيّة. لذلك فإنّ التّوضيح ضروريّ للتّعويض عن الخسارة الصّوريّة. الحوار المسرحي ليس واقعيّاً أو طبيعيّاً عادةً في أغلب التّقاليد الفنّيّة حتّى في المسرحيّات المسمّاة (واقعيّة) إذ إنّ النّاس في الحياة الحقيقيّة لا يوضّحون عواطفهم وأفكارهم بمثل هذه الدّقة. في السّينما يمكن التّراخي بشأن تقليد التّوضيح. طالما أنّ باستطاعة اللقطة الكبيرة أن ترينا أدقّ التّفصيلات فإنّ التّعليق الشّفهي غالباً ما يكون زائداً. مع هذه المرونة المكانيّة تعني أن ليس على اللغة أن تحمل العبء الثّقيل الذي يحمله الحوار المسرحيّ. في الواقع طالما أنّ الصّورة توصل أغلب المعنى الطّاغي فإنّ الحوار في الفلم يمكن أن يكون واقعيّاً كما في الحياة اليوميّة.

إلا أنّ الحوار السّينمائي ليس عليه أن يلتزم بنماذج الكلام الطّبيعي"[3].

---

[1]) مارتين، مارسيل، **اللغة السينمائيّة**، ص 181-185،182-186.

[2]) توروك، جان بول، **السّيناريو/فن كتابة السّيناريو**، ص 231.

[3]) جانيتي، لوي دي، **فهم السّينما**، ص 299.

يقول (جان بول توروك): "إنّ أفضل الحوارات التي بذل فيها جهد كبير هي التي تقدّم أكثر الطّباع عفويّةً، وأرقى أنواع النّجاح يبرز حينما تظهر الحوارات كأنّها تخرج من أفواه الممثّلين وأنّهم يترجّلونها بأنفسهم"[1].

(ت) المادّية: يقترن الحوار السّينمائي بالصّور والحركات والسّلوك الماديّ والفعل والدّيكور والجوّ العامّ، فهو يرتبط منذ كتابة السّيناريو بإيماءات الممثّل وانتقالاته وأفعاله، ويكون مادّيّاً دائماً، يرتبط بالجسد وبالفعل، وهذا يتطلّب تقنيّة كتابيّة دقيقة مختلفة تمام الاختلاف عن الكتابة المسرحيّة، حيث يقوم الحوار بخلق الحالة الدّراميّة ويفرض سلوك الممثّل، أمّا في السّينما فالأمر معكوس فالسّيناريست لا يبدأ الكتابة بأنّ شخصاً يقول: لقد اشتقت إليك كثيراً، بل يكتب على سبيل المثال: أنّه يتردّد وأنّه يمدّ يده نحو علبة السّجائر وأنّه يسحب واحدةً حتّى منتصفها وينظر قليلاً نحو شريكه ثمّ يدير رأسه باتجاه النّافذة وعندها يقول وهو يتمتم كما لو كان يخاطب نفسه: ((لقد اشتقت إليك كثيراً))... لابدّ من غمس الحوار، قدر المستطاع، في وصف السّلوك، أيّ في المرئي. الكاتب المسرحي يمكنه أن يكتب جملةً دون أن يعرّف عمّا إذا كان الممثّل سيقولها وهو جالس أو واقف أم وهو يمشي، أو أنّه سيقولها مواجهةً أم وهو يدير ظهره، أمّا كاتب السّيناريو فيحدّد الحركة المادّية للشّخصيّة، كما يحدّد وضعه في الدّيكور وبالنّسبة للممثّلين الآخرين، لأنّ كلّ ذلك يمثّل عناصر دالّة من شأنها تعزيز دلالة الحوار ومخالفته أحياناً[2].

يقسم الحوار السّينمائي إلى قسمين:

(أ) الحوار الخارجي: (ديالوج): وهو الحوار الذي يدور بين شخصين أو أكثر.

(ب) الحوار الدّاخلي: (منولوج): وهو "صوت ضمير الإنسان الصّاعد من أعماق نفسه"[3]. وقد استعانت به السّينما مع بعض الوسائل الأخرى كاللقطة القريبة المكبّرة، التي تصوّر تعبيرات الوجه الإنساني، وبعض الحيل السينمائيّة كالمزج وتداخل الصّور . . . الخ "بغية تقديم المحتوى النّفسي للشّخصيّة، والعمليّات النّفسيّة لديها"[4]، إذ "يركّز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النّفسي للشّخصيّات"[5].

---

1) توروك، جان بول، **السّيناريو/فن كتابة السّيناريو**، ص 231.

2) ينظر: المرجع نفسه، ص 229.

3) مرسي، أحمد كامل، ووهبه مجدي، **معجم الفن السّينمائي**، ص 181.

4) همفري، روبرت(1974)، **تيّار الوعي في الرّواية الحديثة**، ترجمة: د. حمد الرّبيعي، مصر: دار المعارف، ص 22.

5) المرجع نفسه، ص 22.

أكّد المخرج الرّائد (جريفث) منذ البداية قدرة السّينما على تصوير الأفكار[1]، "ويقول المخرج الإيطالي أنطونيوني: (لعلّ أهم مظاهر السّينما الإيطاليّة في أعقاب الحرب العالميّة وأكثرها أهميّة هو اتجاهها إلى العلاقة بين الإنسان ومجتمعه . . ثمّ أصبح مفهوماً بعد ذلك –وربما كنت الأوّل الذي فعل ذلك– أنّ من المهمّ أن نتأمّل داخل الإنسان أكثر ممّا ننظر حواليه . . أردنا أن نضع الكاميرا داخل نفوس الشّخصيّات لنرى ما تبقى فيها بعد أن عانت الحرب وسنوات الأزمة التي أعقبتها . .) ويقول المخرج الفرنسي ألكساندر أستروك الذي أعدّ للسّينما عدداً من الرّوايات والقصص القصيرة لمشاهير الأدباء: (إنّ ما أبحث عنه هو المظاهر المترتّبة لحالة الشّخصيّات النّفسيّة)"[2].

وقد أفاد الشّاعر المعاصر من أسلوب الحوار السّينمائي في تعزيز رؤيته الشعريّة بالتّعبير عنها بأكثر الأساليب دراميّةً وقدرةً على تجسيم التجربة وقرباً من الطّبيعة البشريّة، فالحوار كما يقول (بنتلي): "كلام يحتوي الإنسان كلّه، والكلام بين الأشخاص يحتوي المجتمع كلّه"[3].

وسوف نحاول هنا إلقاء الضّوء على بعض النّماذج التي بُنِيَ فيها الحوار بناءً مشهديّاً.

(ت) الحوارالخارجي: (ديالوج):

تعدّدت مشاهد الحوار الخارجي في نصوص الشعراء المنتخبة للدّراسة لإدراك هؤلاء الشعراء وغيرهم من الشعراء المعاصرين "أن التجربة ليست إلا ثمرة للتفاعل بينه وبين العالم الخارجي. وفي هذا العالم الخارجي شخوص أخرى لها ذواتها الخاصة. وما دام من شأن هذه الشخوص أن تنطق وتعبر عن ذواتها فليتح لها الشاعر فرصة الكلام والتعبير. وطبيعي أنه من الممكن استخلاص نتيجة _أي نتيجة_ لما قد يدور بين الشخوص المختلفين من حوار، وأنه في وسع الشاعر أن يصل بنا إلى هذه النتيجة مباشرة، لكن المشهد نفسه، الذي تتنوع فيه الأصوات تبعا لتنوع الشخوص المشتركين فيه، يكون أدل وأكثر حيوية وتأثيراً، حتى عندما لا تتكشف لنا دلالته في وضوح. فمن خلال التجاذب، والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة، تتضح لنا أبعاد الموقف، وتنطبع في نفوسنا صورته"[4]. ومن ذلك ما افتتح به (أحمد حجازي) قصيدته المعنونة (الطريق إلى السّيدة):

"_ يا عمّ . .

من أين الطّريقْ؟

---

[1]) ينظر: فولتون، ألبرت، **السّينما آلة وفن**، ص 310.

[2]) دوارة، فؤاد، **السّينما والأدب**، ص 37.

[3]) بنتلي، إريك(1968)، **الحياة في الدراما**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا،بيروت: المكتبة العصرية، ص 79،86، نقلاً عن: حوم، علي(2000)، **أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر/الشعر المصري نموذجاً** (ط1)، دولة الإمارات العربيّة المتحدة: إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، ص 47.

[4]) إسماعيل، عزالدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص 299 .

أين طريق (السّيده)؟

_ أيمنْ قليلاً، ثمّ أيسر يا بنيّ

قال. . ولم ينظر إليّ!"[1].

يبدو هذا الحوار في مستواه الدّلالي الأوّل حواراً عاديّاً، يصوّر بلغة واقعيّة حيّة موقفاً مألوفاً: (رجل في الشّارع يسأل عن مكان ما)، تقتصر وظيفته الإبلاغيّة على بيان موقع السّائل والجهة التي يودّ الذّهاب إليها، لكنّه في مستواه الثّاني يستبطن معنىً أعمق، فسذاجة السّؤال تدلّ على أنّ السّائل، شخص غريب عن مدينة القاهرة لأنّ (السّيّدة) من المعالم البارزة فيها، لا يخطئه أحد من سكّانها. ويعكس الاقتضاب في الرّد دون النّظر إلى الآخر سلوك النّاس في المدينة، الذين على حدّ تعبير الشّاعر: (يمضون سراعاً لا يحفلون أشباحهم تمضي تباعاً لا ينظرون)، ويؤكّد التفات السّائل إلى هذا السّلوك، المعمّق لإحساس الغربة والاغتراب في نفسه ملامسته البكر لعالم المدينة، المتّسم بسرعة الحركة، فلا وقت فيه للوقوف والتّأنّي خلافاً لعالم القرية النّاهض على مساعدة الآخر والتّلذّذ في مجاملته والوصول به إلى برّ الأمان.

وقد توازى التّكثيف في اللغة مع حمّى السّرعة وانكماش مساحة التّواصل ومحدوديّة تجاوب الفرد مع غيره وتنامي إحساس الغربة والاغتراب، إذاً فنحن إزاء "حواريّة وصفيّة تتعقر بتراب الشّارع وتصغي لإيقاعاته، وتشكّل ملامحها من أوضاع النّاس فيه وهم يتخاطبون، حيث يجيبك من تنادي دون أن يعنى بالنّظر إليك والتّواصل الكلّيّ معك مثلما يفعل النّاس الطّيّبون من أهل القرى"[2].

وقد ينبعث الحوار من ثنايا المجلس الواحد، الذي يضمّ عدداً من الشّخصيّات، يتبادل كلّ اثنين أو أكثر فيه أطراف الحديث على هيئة همس منحصر، فنسمع شذرات من كلام تلك ونتف من ردّ فعل هذه واليسير من تحاور مجموعة أخرى والنزير من تعليقات غيرها حتّى نصل في النّهاية إلى فكرة معيّنة أو انطباع محدّد، يلملم أشتات الحوارات ويوحّد دلالاتها التي أرادت الكاميرا المتنقلة من مجموعة لأخرى، المصحوبة بآلة تسجيل صوتيّ إيصالها، ويتجلّى هذا الأسلوب في بناء المشهد الحواري عند (حجازي) في قصيدة (قصّة الأميرة والفتى الذي يكلّم المساء)، التي تبدو فيها الأميرة رمزاً للمترفين اللاهين، الذين لا تترجم أفعالهم أقوالهم لأنّهم يتّخذون دائماً من ترديد المبادئ الإنسانيّة العظيمة كالتّعاطف مع الفقراء ومناصرة الجياع وسيلة لتجميل شخوصهم وجذب الآخرين إليهم دون أن يؤمنوا بها فعليّاً، لا تعرف قلوبهم رعشة الحبّ الحقيقي مرّةً ولا يمسّها دفؤه يوماً، فهم يقلّبونها على هواهم وكيفما يشاؤون، ويرمز الفتى في المقابل إلى المثقفين من الفقراء الباحثين عن صدق

---

[1]) حجازي، أحمد عبد المعطي، **الديوان**، ص 113.

[2]) فضل، صلاح(1997)، **قراءة الصورة وصور القراءة**، (ط1)، القاهرة :دار الشروق، ص 58-59.

المشاعر، الذين يتحرّكون في الحياة من منطلق مبادئ معيّنة، يقيمون علاقاتهم على ضوئها دون أن يكون هنالك أيّ تناقض بين تصرّفاتهم وآرائهم الفكريّة، يقول (حجازي):

"_ صاحبة السّموّ أقبلت!

. . .ويصبح البهو المليء ضفتين

وتهمس الشّفاه كِلْمتينْ. .كِلْمتينْ

_ عشيقها هذا المساء شاعرٌ أنيقْ

_ نعم . . . فإنّها تضيق بالعشيقْ

إذا أتى الصّباح وهو في ذراعها وتهمس امرأة

_ دولابها يضمّ ألف ثوبْ

وتهمس امرأة

_ وقلبها يضمّ ألف حُبّ

_ نعم نعم . . . فإنها أميرة لا تكتفي بحب

ويخفت الحديث ثمّ يهتف المضيف

_ يا أصدقاء

صاحبة السّمو تبدأ الغناء!

. . . ويخفت الضّياء غير كوّة تنير وجهها

وتبدأ الغناء . . . ((أوف!))

((قلبي على طفل بجانب الجدارْ

لا يملك الرّغيف!))

. . . وتلهث الأكفُّ . . فلتحيا نصيرةُ الجياعْ

ثمّ تدور عينيها لتلمح الذي أصابه الكلامْ

وعندما يرفّ نور الشّمس تهمس ((الوداع))

وفي ذراعها عشيقها الجديدْ!"[1].

أُطّرت القطع الحواريّة المتناثرة بالأجواء المحيطة بالمتحاورات، وهذا ما أوحى به صوت الشّخص المضيف المعلن عن وصول الأميرة (الضّيفة المنتظرة لإحياء الحفل)، والتّوصيف للهيئة التي اتخذها توزيع المدعوّين في المكان المعدّ لذلك (البهو)، الذي يشير إلى كثرة الحضور، ويجعلنا

---

[1]) حجازي، أحمد، **الدّيوان**، ص 135-163.

ذلك كلّه ندرك أنّ النّسوة المتهامسات هنَّ شخصيّات من جمهور الحضور، سخّر الإخراج الشّعريّ ألسنتهنّ لتقديم شيء عن شخصيّة الأميرة (موضوع المشهد وبطلته) وإفشاء بعض طبائعها على المستوى النّفسيّ والاجتماعيّ، فهي امرأة تبالغ في تجديد عشّاقها كما تبالغ في تبديل ثيابها، وهذا مؤشّر على اهتمامها بالمظهر لا الجوهر. وللتيقن من صدق مقولات هذه النّسوة لأنّ المرء قد يخطئ في الحكم أو يجور يواصل المشهد الكشف عن شخصيّة الأميرة من خلال قولها وفعلها، فيثير غناؤها الذي يبكي الجياع للوهلة الأولى الشّك في صحّة ما ذهبنا إليه، فهنالك تناقض كبير بين أقوالهنّ وقولها، ولكن سرعان ما يتبدّد هذا الشّك ويبدو أنّ موّالها الباكي ما هو إلا شكل جديد من أشكال العناية بالمظهر عندما نشاهدها تستبدل في نهاية الحفل عشيق الليلة بآخر جديد.

هكذا نلاحظ كيف شكّل الحوار عنصراً مركزيّاً في المشهد تدور كلّ العناصر الأخرى في فلكه.

ويغلب على الحوارات المشهديّة الشعريّة أن تقدّم معلومات عن الشّخصيّة دون أن تتضمّن ذلك صراحةً، وإنّما من خلال ما توحي به من أبعاد ودلالات مستخفية وراء المشهد الظّاهري، فتكون حوارات معبّرة لا مفسّرة كما هو الحال في السّينما، يشكّل فيها الكلام الذي تتلفظ به الشّخصيّة موشوراً يعكس أطيافاً من صفاتها وخواصّها، يقول (إبراهيم نصر الله) في قصيدة (الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق):

"في الباصِ شيخانِ. . عمالُ مزرعةٍ. . بائعونَ. .

وفلاحةٌ صعدتْ في الطريقِ. .

وأخرى تهدهدُ طفلاً . .

وطالبةٌ. . ربما

عمرها ليسَ أبعدَ من عمرهمْ

_ إنها تنظرُ الآنَ نحوي انتبهْ،

_ ليسَ نحوكَ

_ ماذا

_ قُلتُ . . لا ليس نحوكَ

أعرفُها

مرةً جئتُها بزجاجةِ عطرٍ وزهرةِ فُلٍّ . . وقبلتُها

_ أنت تكذبُ

بل تنظرُ الآن نحوي انتبهْ

وأشارتْ

فطارَ إليها فتىً

كانَ يجلسُ في مقعدٍ خلفهمْ!!"[1].

تكشف رؤية الكاميرا المسحيّة للرّكّاب هويّة الحافلة، فبما أنّ هذين المتحاورين على ضوء ما تقدّم من القصيدة هما اثنان من الفدائيّين الأربعة الذين كانوا يودّون الذّهاب إلى (عسقلان) لتنفيذ عمليّة استشهاديّة هناك كان لابدّ من بيان أنّهما الآن في حافلة عربيّة لا إسرائيليّة، وهذا ما تكفّلت به رؤية عمّال المزرعة والفلاّحة والبائعين والأمّ التي تهدهد طفلها لارتباط هذه المهن والسّلوكات بالعرب، وكذلك رؤية الطّالبة التي شكّلت بؤرة الحوار ومركزه لاعتقاد أحدهما أنّها تنظر إليه وادّعاء الآخر معرفتها مسبقاً، ذلك الحوار الذي يقول ظلٌّ معناه أنّ هؤلاء الفدائيّين شبّان صغار لا يزالون على مدارج الفتوّة، قلوبهم غضّة ومشاعرهم بكر، تهتزّ لأيّ نظرة وإن كانت لسواهم، يرون في كلّ بنت فتاةً معجبةً، وقد يصيّرونها حبيبة حتّى ولو كانت متخيّلة أو مدّعاة لفرط نقاء الفطرة فيهم، واكتمال سويّتهم البشريّة، صغار في أعمارهم، كبار بحب الوطن، صافون من الشّر، مشوبون بترويع العدوّ لتخليص إخوانهم من ظلمة السّجن وانتزاع حرّية بلادهم المسلوبة.

وقد تكرّر هذا المعنى المبرز لعدم تكافؤ طرفيّ المعادلة في هذا الصّراع: براءة وطيبة ونفوس سويّة، تنشد الحرّية والأمن والسّلام، في مقابل قلوب مولعة بالدم والموت في مشهد حواري آخر من مشاهد القصيدة، ولكن بشكل مباشر، تناوبت اللغة فيه بين الواقعيّة والرّمزيّة الشّفيفة، التي يسهل على المتلقي تأويلها، وهذا ما نسمعه في الحوار الدّائر في الحافلة الإسرائيليّة بين أحد الفدائيّين وعجوز إسرائيليّة:

"صرختْ قُربَ بابِ الخروج عجوزٌ:

ماذا تريدونَ؟

*زهراً لنافذةٍ مقفلة

وطيوراً. . وبيتاً ألفناهُ. . وشمساً

_ لدينا الرصاصةُ والمقصلهْ

فانتخبْ ما تشاءْ

*ذاكَ يا سيدتي جوهرُ المسألهْ

تريدينَ دمّاً . .

أنا لا أريد سوى سنبلهْ

سيدتي!

---

[1]) نصر الله، إبراهيم، **الأعمال الشعريّة**، ص 361-362.

أُقفِلتْ بيننا ساحةُ الأسئلةْ"(1).

وقد يصوّر المشهد الحواري سلوك الشّخصيّة في موقف معيّن، كاشفاً بذلك بعداً أصيلاً من أبعادها، وهذا ما نطالعه أيضاً عند (إبراهيم نصر الله) في القصيدة ذاتها، فقد استعان بالحوار المجسّد للسّلوك ليبيّن مدى قوّة البعد الإنساني لدى هؤلاء الفدائيّين وتجذّر مشاعر الرحمة في قلوبهم:

"*أنت

_ ماذا!!

*هل تودّينَ أن تنزلي ههنا.

كانت امرأةً ترتدي ثوبَها المتورِّدَ . .

منذ احتدامِ الدّقائقِ أرختْ أصابعها فوقَ صمتِ الجنينِ

فأيقظت الخوفَ في رحمها

*تنزلينَ هنا

لا تخافي اهدئي

أميَ قالتْ صباحاً

وليسَ الصباحُ بعيداً:

لا تطلق النّارَ يا ولدي باتجاه الشجرْ

فهيَ أشجارنا

وإذ تطلق النّارَ حاذرْ إذن أن تصيبَ صغيراً

فإنّكَ ما زلتَ في عين أمّكَ تعدو على طرقاتِ الصِّغرْ

*تنزلينَ هنا؟

_ إن أردتَ. .

*انزلي. .

إنما الموتُ في خارج الحافلةْ

وجنينُكِ ما بيننا في أمانٍ

لكنّه ميّتٌ . . ميّتٌ

إذ ترجعينَ إلى القتلةْ"(2).

---

(1) المصدر نفسه، ص 366.

(2) المصدر نفسه، ص 367-368.

نلاحظ هيمنة الطّرف الأوّل على الحوار وخفوت صوت الطّرف الثّاني واستسلامه لما يمكن أن يفعله به الطّرف المهيمن وخوفه منه، ممّا يدلّ على أنّنا أمام شخصيّتين: واحدة في موقف قوّة والأخرى في موقف ضعف.

وقد استطعنا أن نتعرّف على هويّة الطّرف المسيطر من خلال متابعة ما تقدّم من مشاهد وصور وأحداث في هذه القصيدة/السّيناريو، إذ أنّه يعتبر من الشّخصيّات المركزيّة فيها، فهو واحد من الفدائيّين الأربعة، وهو الآن مع رفاقه في الحافلة الإسرائيليّة.

وتكشّفت هويّة الطرف الأضعف من خلال صيغة المخاطبة الدّالة على أنّه أنثى (أنت)، ومضمون السّؤال الذي يفهمنا أنّها من ركّاب الحافلة: (هل تودّين أن تنزلي ههنا)، والصّورة المشخّصة التي تحدّد أنّها امرأة لا طفلة ولا فتاة ولا عجوز: (كانت امرأة ترتدي ثوبها المتورّد)، ومن خلال تصوير الكاميرا للحركة المبيّنة أنّها سيّدة حامل: (منذ احتدام الدّقائق أرخت أصابعها فوق صمت الجنين/فأيقظت الخوف في رحمها)، ممّا يفسّر سرّ انتخاب هذا الفدائيّ لها من دون الرّكّاب الآخرين ومنحها خيار النّزول، فإنسانيّته وقلبه الرّحيم لا يسمحان له بقتل الصّغار الأبرياء حتّى ولو كانوا ابناء العدوّ، وهذه الإنسانيّة المتوارثة السّارية في العروق والمتجذّرة في الرّوح هي التي تلحّ عليه بتكرير السّؤال عليها، مهدّئاً روعها، فهو لا يحتمل ضعفها فليس من شيمه وشيم ابناء جلدته الاستقواء على الضّعفاء.

وقد جعلت رواية الفدائيّ لوصيّة الأمّ في موقف كهذا، يصعب فيه الإطالة والشّرح الحوار في جزء منه منافياً لفكرة الواقعيّة مخلاً بسمة التّكثيف التي يستلزمها هذا النّمط من المشاهد. ومهما يكن الأمر فقد نجح الشّاعر من خلال التّنويع في أساليب بناء المشهد الحواري في القصيدة الواحدة في تقديم صورة وافية عن أبطال سيناريوهه الشّعريّ وإنارتها إنارة كافية للمتلقّي.

ويجيء الحوار المشهدي في القصيدة أحياناً لتجسيد موقف عامّ، يقف شاهداً على حقيقة ما، تخبو نصاعتها وتبرد حيويّتها لو عُبّر عنها بأسلوب آخر.

ويعدّ (أمل دنقل) من أكثر الشّعراء عناية بهذا النّمط من المشاهد، وهي ترتبط عنده في معظم الحالات بمواقف القمع والتّصميت، يقول في النّشيد الأوّل من قصيدة (أوجيني):

"القرن التّاسع عشر

العام التاسع والسّتون

وأيادي الشركس تقرع أبواباً

قد عنكب فيها الحزن:

((– باسم خديوي مصر

تجبى كل غلال الأرض وتجمع

لضيوف افندينا في حفل التّدشين))

. . . وتساءل فلاح مأفون:

– ما ما التّدشين

وماذا يعني التّدشين؟))

. . وتلوّى المسكين على الأقدام يئن

((أوجيني . . وملوك الافرنج

سيزورون جناب الباب

الليلة . . يحمل ما تحويه الدّور

إلى قصر الحاكم))

ومضى . . "[1].

ثمّة طرفان في هذا الحوار: الأوّل صوته مسموع، وهو صوت المنادي النّاطق باسم السّلطة، الذي يلقي الأوامر تباعاً ولا يعنيه شيئ إلا تنفيذها حتّى وإن لم تفهم الغاية من ذلك، والويل لمن تسوّل له نفسه باستفسار أو تعليق، فالعنف هو المجيب على استفساره، وهذا ما شاهدناه في مصير الفلاح الذي ارتكب خطيئة السّؤال ومحاولة الفهم، فهو مأفون لا لأنّه لم يعرف معنى التّدشين بل لأنّه لم يدرك سياق الحالة المعاشة في بلده، التي يحرّم في ظلّها سماع صوت أحد _ولو كان متسائلاً_ في حضرة مندوبي السّلطة الغاشمة، الذين لا يقلّون عنها ضراوةً وبأساً، لأنّ ذلك يعتبر شكلاً من أشكال التّمرّد لابد من ردع صاحبه وتأديبه، فالنّاس مكبّلون بالقمع، منهكون مستنزفون بالاستعباد والاستغلال، وخيرات الأرض منهوبة للغريب.

أمّا الطّرف الثّاني فهو مكتفٍ بالصّمت، يتمثّل في جموع النّاس (أهل مصر) التي سيقت على ما يبدو من منازلها أو أنّها كانت تخاطب وهي في داخلها تتلقى الأوامر دون أن تنبس ببنت شفة، وغياب صوتها يتواءم مع ما هي عليه من صمت وخنوع نتيجة أعمال التّرهيب والتّخويف التي جعلتهم يعطّلون ألسنتهم بكتم أفواههم ليضاعفوا من حساسية آذانهم، فيجهر خرسهم بشعار سمعاً وطاعةً.

---

[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعريّة**، ص 15–16.

ويتناسب ارتفاع صوت المنادي، الذي احتلّ معظم مساحة المشهد مع اصطخاب الظّلم وسطوة الباطل في تلك الفترة من تاريخ مصر، التي استبدّ فيها الحكم الأجنبيّ وحاشيته من العناصر غير العربيّة ومن والاهم من الإفرنج بأهل مصر، فأحالوهم عبيداً يساقون إلى الجوع والموت طائعين.

وهذا ما أبرزه المشهد، فالمنادي (الكرباج الذي تجلد فيه السّلطة النّاس) من الشّركس، والحاكم الغاشم تركي، والضّيوف الذين يُسرق قوت الفقراء والجياع من أجل الاحتفاء بهم فرنسيّون: (أوجيني) إمبراطورة فرنسا زوجة لويس نابليون وكانت من بين ضيوف الشرف الذين دعاهم الخدّيوي إسماعيل باشا لحضور حفل تأسيس قناة السّويس[1]، والمفارقة أنّ الغرباء والعناصر الدّخيلة هي التي من حقّها حضور هذا الحفل، أمّا ابناء البلد الأصليّون الذين جرت مياه القناة من دمائهم فلهم العمل والكد والجهد والتّعب والمرض والجوع.

ولعلّ استحضار الشّاعر لهذه الأحداث التّاريخيّة بعد مضي ما يقارب القرن عليها بهذه الصّيغة الحيّة التي توقظ المواقف من رقدتها لهو تأكيد على أنّ هذا التّاريخ لا يزال حيّاً قائماً في البلاد العربيّة الواقعة بين فكّي كمّاشة: الاحتلال الأجنبيّ المباشر وغير المباشر ومطامعه التي لا تنتهي والحكومات العربيّة الغاشمة.

ويعرض الشّاعر من خلال الحوار أيضاً شكلاً آخر من أشكال التّصميت، أخطر من التّرهيب والقمع والعنف، هو أسلوب التّجهيل وتضليل النّاس من قبل أكثر المصادر وثوقاً ومصداقيّةً بالنّسبة لهم، الأمر الذي يعكس مدى استشراء الفساد وتغييب الضمير، يقول (دنقل) في القصيدة نفسها:

"أوجيني!. . من أوجيني؟!

وتزاحم قوم حول فقيه القرية:

((من أوجيني . . يا سيدنا؟))

فتحمحم . . ثم أجاب:

أوجيني فخر الكاثوليك!

قوم الاسكندر ذي القرنين

عليه سلام الله!

أوجيني تاج النّصرانيّة!

أوصانا بالنّصرانيين رسول الله!))

ويرد النّاس:

---

[1]) مصدر المعلومات من شبكات الاتصال الالكترونية: المدى الثقافي،رئيس مجلس الإدارة فخري كريم،مؤسسات الأدب التركي الحديث..تجديدات في عالم الثقافة والنهضة الأدبية، مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون برمجة استضافة المؤسسة العراقية.

صلى الله عليه وسلم . .!!

صلى الله عليه وسلّم . .!!"[1].

يبثّ النّص تساؤلات النّاس عن الاسم الذي طالما سمعوا بمجيء صاحبه وجمعوا لاستقباله الكثير دون أن يتمكّنوا من التّعرّف على هويّته، فيجيء الاسم (موضوع السّؤال) مرةً متبوعاً بعلامة تعجّب ومجموعة من النّقاط للدّلالة على شدّة الاستغراب القائم في النّفوس، الذي لا يجد مقالةً أو جواباً لإزالته، ويأتي مرةً أخرى محصوراً بين اسم الاستفهام وعلامة السّؤال والتّعجّب للتّأكيد على أنّ هذا السؤال واضح لا لبس فيه، فلماذا يظلّ معلقاً دون ردّ .

وسرعان ما نشاهد جماعةً من المتسائلين يتكتلون حول الشّخص الذي اعتقدوا _والذي يفترض أن يكون كذلك_ أنّه المصدر المأمول للردّ على سؤالهم والمؤتمن على قول الحقيقية (فقيه القرية)، فيكرّرون عليه السّؤال ذاته، وتشير النّقاط التي تفصل السّؤال عن مخاطبتهم إيّاه بالصّفة الدّالة على مكانته الدّينيّة إلى تردّدهم وخوفهم من طرح السّؤال، فنسمع الصّوت الذي يرتبط غالباً برجال الدّين (النحنحة) لأنّهم ينحون دائماً بالحديث منحىً خطابيّاً ليكون مقنعاً، وهو يوحي مع النّقاط التي تليه أيضاً بفكرة تجهيز القول وما تشي به من دلالات، ثمّ يسترسل الفقيه في خطابه المخادع، المضلل الملفّق للحقيقة بإلباسها ثوباً دينيّاً ليستحوذ على مشاعر هؤلاء البسطاء، الذين لا يردّون أمراً لله ورسوله، ونلمس اقتناعهم بمقالته من خلال تفاعلهم معه بترديد الصلاة والسّلام على النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم مرّتين، فنستشعر اطمئنانهم ورضاهم وابتهاجهم.

وتجسّد علامة التّعجّب التي ختمت بها معظم جمل الحوار نبرة الإعجاب التي كان يتحدّث بها هذا الفقيه وسريان عدواها للسّامعين.

ويصبح الحوار أكثر تركيزاً وتكثيفاً وسرعةً في الإيقاع عند (دنقل) في المشاهد التي يتجاوز فيها القمع مرحلة القول: (التّرهيب والتّهديد وتزييف الحقائق) إلى تحقق ذلك على أرض الواقع: (تلفيق التّهم والزّج في السّجن وربما القتل)، وهذا ما نلاحظه في الورقة الثّالثة من أوراق أبي نوّاس التي "يصف فيها مشهداً أليماً علّقته ذاكرته وهو صغير، والمشهد للحرس وهم يقتحمون البيت في الليل البهيم للقبض على أبيه البريء، وإلقاء التّهم جزافاً عليه . . . مستخدمين القسوة العاتية حتّى مع الزّوجة والابناء الصّغار، وهي صورة تراثيّة ولكنّها (خالدة) تعيش كل ّعصر، بل لربما كان إحياؤها العصريّ أقوى بكثير من بعدها (التّراثي)"[2]، يقول (دنقل):

---

[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعريّة**، ص 18 .

[2]) قميحة، جابر، **التّراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، ص 187.

"نائماً كنتُ جانَبه، وسمعتُ الحرسْ

يوقظون أبي! . .

– خارجيٌّ؟.

– أنا . .؟!

– مارقٌ؟

– من؟ أنا!!

صرخَ الطفلُ في صدر أمّي . .

(وأمّيَ محلولةُ الشّعر واقفةٌ. . في ملابسها المنزليّة)

– اخرسوا

واختبأنا وراءَ الجدار،

– اخرسوا

وتسللَ في الحلقِ خيطٌ من الدّم.

(كان أبي يمسكُ الجرحَ،

يمسكُ قامته . . ومَهابَتَه العائليّة!)

– يا أبي

– اخرسوا

وتواريت في ثوب أمِّيَ،

والطّفلُ في صدرها ما نَبَسْ

ومضوا بأبي

تاركين لنا اليتم . . متشحاً بالخرس!!"[(1)].

تعكس برقيّة الحوار أو بالأحرى سهميّة الكلمة سياسة السلطة في تصفية الأشخاص بإلباسهم التّهم، ولذلك فهي لا تنتظر منهم جواباً ولا تفسح المجال لهم للدفاع عن أنفسهم لأن أمرهم مقضيٌّ بالنسبة لها، وما رشّاش التهم هذا إلا مسرحيّة الرعب التي تُمثّل أمام أهلهم أو على الملأ لئلا يجرؤ أحد على الاحتجاج أو التّفوه بأية كلمة.

وقد أدى تلاحم الحوار الخاطف والوصف المقتضب والحركة السّريعة النافرة إلى بلورة تصاعد حدّة التّوتر في المشهد، وهذا ما سبب أيضاً تسريع الإيقاع فيه.

---

[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعريّة**، ص 380_382.

ويبلغ التّركيز والتّكثيف مداه في حوارات (سامي مهدي) المشهديّة لأنّ معظمها ينتمي إلى القصيدة القصيرة أو التي تميل إلى القصر، التي يختزل فيها الشّاعر حواراته إلى الحد الأدنى حتّى لا يفسد بناء القصيدة أو يفضي بها إلى الاستطراد والتّرهّل، هذا بالإضافة إلى أنّ الحوارات في مثل هذا النّمط من القصائد لا يتحمّل وحده عبء حمل الدّلالة المشهديّة، بل يشاركه في ذلك عناصر أخرى، فكثيراً ما يكون مسبوقاً بتمهيد وصفيّ أو مقترناً بالحركة أو الإيماءة أو التّعليق، يقول (سامي مهدي) في قصيدة (سماء صافية):

"عشب محترقٌ

وفضاء محتقن بدخان القصف

وجنود جرحى

لا بد لهم من بعض أنين مكتوم

لكن رفيقي يسألني

إنْ كنت رأيت سماء أخرى دون غيوم

ورفيقي لم يمهلني لأجيب

وقال انظر:

أي سماء أبهى

أم أي نجوم

كان رفيقي يحفن من رمل الساتر

ويّذريه حولي

ويقوم"[1].

يبدو الحوار هنا مغلّفاً بالمعطيات الماديّة للمشهد، وهذا ما يقوّي بعده السّنمائي، فلولا وجود الصّورة المشهديّة، التي تصوّر أجواء المكان بعد انتهاء المعركة لما استطعنا أن نعرف أنّ المتحاورين هما جنديّان وأنّهما الآن في الموقع ذاته أو في خندق قريب منه، ولتعذّر أيضاً فهم دلالة الحوار أو كان من الممكن أن يأخذ تأويله منحىً آخر مختلفاً تماماً. ورغم استئثار أحد الرّفيقين بالحوار، هو الذي يسأل وهو الذي يجيب، والثّاني الذي لم تتح له فرصة الكلام مكتفٍ بالسّماع إلا أنّنا نظلّ نحسّ بوجوده لأنّه الشّخص المتكلّم في القصيدة ولأنّ السّؤال والكلام موجّهان إليه، وهو سؤال على ما يبدو تقريريّ، يودّ أن يقول شيئاً لذلك لم يتأنَّ صاحبه لسماع إجابة ولم يكترث لذلك، فهو مشغول بلفت

---

[1]) مهدي، سامي، **الأعمال الشعريّة 1965–1985**، ص 393–394.

نظر رفيقه إلى حقيقة يشكّل تأمّلها في مثل هذه الظّروف نسمة أمل تلطّف الأجواء وتخفّف عن النّفس كثيراً من المعاناة، وهي: أنّ السّماء التي يلتحفانها (سماء البلاد) قد بلغت حدّاً من الصّفاء يعجز معه دخّان القنابل والصّواريخ من تعكيرها، الأمر الذي يثير الشّك في وجود سماء أخرى تماثلها بذلك في هذا الكون.

ويظلّ يواصل تأمّله ويبثّ انفعالاته النّاجمة عن النّظر والتّحديق في مرآة الوطن ولكن بأسلوب أكثر مباشرة من السّابق: (أي سماء أبهى أم أي نجوم). ويجسّد سطر البياض لحظات الصمت التي تصاحب فعل التّأمّل، وقد يكون صورةً معادلةً للصّفاء القاهر في تلك السّماء.

ويؤثر الجنديّ بلاغة المرئيّ على المسموع فينهي تأملاته بحركة حسيّة، تتضمّن ثلاثة أفعال ليشدّ انتباه رفيقه إلى الشّيء الآخر الذي يساوي سماء الوطن ألقاً وبهاءً وانغراساً في الوجدان، وهو هذا التّراب الذي يفترشانه (تراب الوطن)، الذي تراق من أجله كلّ هذه الدّماء، والذي يكون تأمّله بملامسته والقبض عليه، وتتجلّى نقاوته بتذريته. ويعبّر فعل القيام الذي تختتم به هذه الحركة عن شدّة الرّغبة في التّواصل مع هذين القطبين معاً (الأرض والسّماء)، ويصوّر قوّة الجذب التي يمارسها كلّ منهما على هذا الجنديّ المشدود إليهما قلباً وروحاً.

يشكّل هذا المشهد الحواري المعتمد على بلاغة المسموع والمرئيّ معاً "حركةً تعمّق الإحساس بسكون المشهد السّابق وخشونته، . . . إنّها حياة إنسانيّة تتسلل إلى صورة وتبعث فيها دفئاً من نوع خاص جدّاً. ونلاحظ هنا أنّ كلمة (لكن) تعمّق إحساسنا بمناخين متناقضين في هذا المقطع. نحن الآن إزاء رفقة حميمة، فهناك اثنان في خندق واحد، يواجهان سماءً واحدةً ومصيراً واحداً"[1]، أمّا في المقطع الأوّل فالمشهد مختنق بالموت والدّمار والألم.

ويجد (سامي مهدي) في الحوار المشهدي وسيلةً حيويّةً لتسليط الضّوء على المزايا الخلقيّة والنّفسيّة لبطل قصّته الشعريّة، التي يصير فيها السّرد تابعاً والحوار متبوعاً، يقول في قصيدة (خليل):

"خير ما نعمله الآن هو الشّاي

فهل عندك منه؟

– الشّاي؟!

– والبسكت

– والقصف؟ وهذا الملجأ الرّخو؟

– سواء بسواء!"[2].

---

[1]) العلاّق، علي جعفر، **البنية الدّراميّة في قصيدة الحرب**، ص 46،47.

[2]) مهدي، سامي، **الأعمال الشعريّة 1965–1985**، ص 396.

الحوار هنا متعدّد الأطراف، يشعر بوجود مجلس يضمّ مجموعة من الرّفاق: واحد يقترح عمل الشّاي ويسأل رفيقه بعضاً منه، وتسمعنا علامة التّعجّب نبرة اندهاش الثّاني من السّؤال، فيجسّد سخريته منه بإضافة اقتراح أكل البسكويت إلى جانب شرب الشّاي، ويقدّم الثّالث احتجاجه على ما سمع بالتّذكير بحرج اللحظة التي هم فيها، مبيّناً حقيقة الظّرف المُعاش: (قصف دائر الآن) وطبيعة المكان الذي يجمعهم: (ملجأ). ويجعلنا رد أحدهم _وهو على الأرجح صاحب فكرة الشّاي، الذي حملت القصيدة اسمه_ ندرك أنّ طلبه ليس ناجماً عن لا مبالاة أو عدم اكتراث لما يجري في الخارج لإحساسه بالأمان نتيجة حماية الملجأ له، بل هو شكل من أشكال ردود الفعل التي يعلن فيها المرء رفضه لما هو فيه وسخريته منه باللجوء إلى عمل أشياء غير منطقيّة ولا مقنعة، لا تناسب الزّمان ولا المكان، فاعتباره الملجأ (الموقع المعدّ لوقاية النّاس من نيران الحرب) معادلاً لجريمة القصف: (سواء بسواء) لهو تصريح بعدم الرّضا والقرف واليأس من الحالتين: (وجوده في الملجأ، وشلاّل النّار المنصبّ على المنكشفين في الخارج)، وتلميح بأنّه يتعذّب ومأزوم لهذا الوجود، فهو لا يقوى على كلّ هذه السّلبيّة وذلك الجبن. وتفصح صفة الرّخو المعطاة للملجأ عن هذه المشاعر التي تنتاب خليل وأمثاله من الأبطال الشّرفاء، الذين لا يرضون بأدوار الفتور والكسل والتّقاعس وعدم المشاركة.

ويظلّ أزيز الإحساس بالذّنب والاشمئزاز من وضع الاختباء والرّغبة بالشّهادة تلحُّ على هذا البطل حتّى يفتعل سبباً تافهاً للخروج كتفاهة بقائه في هذا الملجأ المشعر بالتّقصير والخجل:

"قال:

– والشّاي؟!

فقلنا:

– انتظر الآن،

وحدثنا، إذا شئت عن الحب

وعن بعض النّساء

قال:

– والشّاي؟

فقلنا:

– بعد أن ينقطع القصف

ويحصى الشّهداء.

فاختلفنا

وتصايحنا

ولكن خليلاً ترك الملجأ غضبان

وولى في العراء

ومضى في القصف لا يلوي على شيء

مضى في القصف

حتّى غاب عن أعيننا

غاب

وнادينا فما عاد، ولا ردّ النّداء"[1].

يقول (سامي مهدي) في قصيدة (أفكار متقاطعة):

"في الصّباح المكلل بالثّلج،

هبّت من النّومِ والتقطت معطفاً،

ثمّ خَفَّتْ لتلقى صديقتها عند مقهى قريبْ.

طلبت وصديقتها قهوةً بالحليب

ودخَّنتا . . .

((إنّ طعم السّجائرِ مختلفٌ . . .))

قالت إحداهما،

((وكذلك هذا الصّباح المكلل بالثّلج . .))

((هذا الصّباح ؟))

((بلى . .))

((هـــا . . ولكنّني حين عـــــانقني أمس أوشكت أن أستجيب))"[2].

يقدّم الشّاعر من خلال الحوار في هذا النّص موقفاً إنسانيّاً عاديّاً لا كلفة فيه، تشفّ نبرة الفتور والتّلقائيّة فيه عن دفق من الحميميّة والألفة والدّفء بين هاتين الصّديقتين، لذلك يغلق المشهد الحواري على صوت إحداهنّ وهي تبوح للأخرى بأخصّ خصوصيّاتها، وقد تقاطع مضمون البوح هذا، المفصح عن أعصف حالات الحميميّة تجسّداً مع المعنى الكامن وراء هذا الحوار.

1) المصدر نفسه، ص 397-398.

2) المصدر نفسه، ص 177.

ويشكّل المفتتح السّردي الذي مُهِّدَ به للحوار، المصوّر لاندفاع الصّديقة المتلهفة للقاء صديقتها تقاطعاً ثالثاً أيضاً لأنّه يجسّد ذلك الارتباط الحميم الذي يشدّ الصّديق نحو صديقه دائماً ويجعله يفرّ إليه عندما تثقل الأسرار صدره.

ونعاين الحوار المنغمس بماديّات المشهد، الشّديد الاقتضاب، الذي لا تتعدّى النّقلة الواحدة فيه حدود السّؤال والجواب، في قصيدة (حانة على البحر المتوسّط) لـــ(سعدي يوسف):

"أعتمَ البحرُ،

منذُ الظّهيرةْ

كان يُعتمُ، شيئاً، فشيئاً، وكان بريقُ الثّيابِ القصيرةْ

يختفي من العيونْ

يلتقي والعيونْ

يرتقي في ضباب الزّوايا سوادَ العيونْ.

والمرايا – النّبيذُ

المرايا – الدّخانُ

المرايا – المرايا

في غموض الزّوايا

أعتمَ النّهرُ،

منذ الظّهيرةْ

كان يعتمُ، شيئاً، فشيئاً، وكان نخيلُ الجزيرةْ

يختفي في سماءٍ من القطنِ مبتلّةٍ

– هل تريدين شيئاً من الثّلج؟

– لا. . .

فندقٌ قربَ بابِ المعظّمْ

غرفةٌ قربَ بابِ المعظّمْ

ليلةٌ قربَ بابِ المعظّمْ

كنتُ منكشفاً للرّصاصِ الذي جاءني من وراء الفراتِ

للّيالي السّياسيّةِ المثقلاتِ

للبساتينِ،

حيثُ تئنُّ البنادقْ

-وهي مدهونةٌ- في الصّناديقِ:

غدّارةُ ((اسْتِنْ)) أو ((بور سعيدْ))

- أنتِ لا ترقصين!

- ربما بعد كأسينِ. . .

- شيئاً من الملحِ؟

- لا . . .

أعتمَ الوجهُ،

منذ الظّهيرةْ

كان يعتمُ، شيئاً، فشيئاً، وكان سوادُ العيونِ الصّغيرةُ

يختفي في سوادِ القماشْ.

إن كفّيهِ مشدودتانْ.

إن عينيهِ معصوبتانْ.

إنّه، فوق كرسيهِ. . .

سوف يُعدَمْ.

- هل تريدينَ شيئاً من النّارِ؟

- لا.

. . . .

. . . .

. . . .

أنتِ لا تفهمين"[1].

يجسّد الحوار في هذا النّص لحظات الصّحو التي يستيقظ فيها الشّاعر من غمرة الماضي ويرجع إلى حاضره، ذلك الحاضر الذي تطغى عليه وتزيحه صور ذاكرة معبّأة بمرارات وآلام لا تقوى الأجواء الحاضرة بكلّ ما فيها من بواعث المتعة والنّشوة: (بحر وحانة وفتيات يتلألأن فتنةً، وعتمة دافئة مؤنسة، وغموض ساحر، ونبيذ ودخان) على تغييبها أو حثّ الذّات على تناسيها مؤقتاً، بل أدّى اشتعال حسّ المقارنة بسبب شدّة المفارقة القائمة بين اللحظة المعاشة والماضي المنصرم، أي بين سعادة المنفى وتعاسة الوطن إلى استدعائها بقوّة وهيمنتها على معطيات الحاضر التي بدت

---

[1]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة 1**، ص 190-192.

بالنّسبة لها أقرب إلى المنظر الخلفيّة أو المحفّز على الانثيال، فقد شكّل السّؤال في هذا الحوار "ما يشبه القطع بين زمنين الحاضر والماضي، فالشّاعر يرتّب مشهده في عمليّة التّناظر بينهما على أساس الحال ونقيضه، فهو في حانة على البحر حيث يسترخي مستمتعاً ولكن الماضي المثقل بالعذاب يزوره بإلحاح، والسّؤال الذي يوجّهه يسحب الشّاعر من ماضيه"[1] الذي ظلّ يسيطر عليه لذلك لم تتجاوز عودته إلى الحاضر برهة السّؤال والجواب.

ورغم التّكثيف الشّديد في لغة الحوار والحذف الحاصل في نهايته إلا أنّ انتماءه لمناخ محدّد سهّل علينا مهمّة توقّع ما لم نسمع وإدراك عمق المسافة بين الشّاعر الشّارد الذّهن وشريكته في المائدة التي لم تستوعب ما كان عليه من غياب روحيّ.

ويقدّم محمود درويش في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً) _الذي عدّه الدّارسون سيرةً ذاتيّةً_[2] ثلاثة حوارات مشهديّة، ينفرد كلّ واحد منها بقصيدة مستقلّة، مصوّراً مرحلةً مهمّةً من مراحل هذه السّيرة.

وتتجلّى المشهديّة في أفضل حالاتها في الحواريّة الأولى الواردة في قصيدة (أبد الصّبار)، التي تصوّر مشهد رحيل أسرة الشّاعر الطّفل عن الوطن، حيث "المشهد والحوار يسيران عفويّاً جنباً إلى جنب"[3]، فنسمع كلام المتحاورين ونرى فعلهما في آن معاً، فهما وفقاً لمضمون الحوار وتسجيليّة الكاميرا الرّاصدة لأدق حركاتهما وبعض تفاصيل الأجواء المحيطة بهما: طفل وأبوه يسيران إلى جهة غير معلومة بالنّسبة للطّفل وهي جهة التّشرّد وعدم الاستقرار في الأرض بالنّسبة للأبّ، الذي يجتاز الآن وابنه متسلّلين سهلاً محفوفاً بالمخاطر، ويتناهى إلى مسامعنا صوته المشتبك بصوت الرّصاص وهو يهدّئ من روع ابنه ويحثّه على السّير زحفاً والالتصاق بالأرض، فهما مضّطرّان لذلك لينجوا بنفسيهما، ولكيّ يحفّزه على المضيّ قدماً ويخفف عنه وطأة الفراق يظلّ يؤمّله بقرب العودة:

"إلى أين تأخُذُني يا أبي؟

إلى جِهَةِ الرّيحِ يا وَلَدي. . .

. . . وَهُما يَخْرجانِ مِنَ السَهْل، حَيْثُ

أقام جنودُ بونابرتَ تلاً لِرَصْدِ

الظّلال على سور عكّا القديم –

---

[1]) المحسن، فاطمة، **النّبرة الخافتة في الشّعر العربي الحديث**، ص 95.

[2]) ينظر: صالح، فخري(1996)، **لماذا تركت الحصان وحيدا: عن اللحظة الفلسطينيّة الملتبسة**، القاهرة: فصول، (م15)، (ع2)، ص 239_243. وينظر أيضاً: الصّكر، حاتم، **مرايا نرسيس**، ص 162-171.

[3]) سيرميليان، ليون، **بناء المشهد الرّوائي**، ص 81.

يقولُ أبٌ لابنهِ: لا تَخَفْ. لا
تَخَفْ من أزيز الرّصاص! التصِقْ
بالتراب لتنجو! سننجو ونعلو على
جَبَلٍ في الشمال، ونرجعُ حين
يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد

_ ومن يسكُنُ البَيْتَ من بعدنا
يا أبي؟
_ سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي!

تحسّس مفتاحه مثلما يتحسّس
أعضاءه، واطمأنّ"[1].

قام الحوار في المقطع السّابق بالدّور الأكبر في نقل مجريات الحدث وبثّ التّوتّر الحاصل في المشهد، مانحاً الانطباع بالفوريّة واستمراريّة الفعل في الحاضر، فالحدث يبدو وكأنّه يحدث الآن، ويتكشّف شيئاً فشيئاً أمام المتلقّي، هذا بالإضافة إلى دوره الفعّال في تقديم شخصيّة الأب، الصّامد القابض على جمر التّماسك، الممتلئ يقيناً ببقاء الوطن مهما حصل، وقد ساندته في ذلك اللقطة المصوّرة للأبّ وهو يتحسّس مفتاح البيت، عاكسةً خوفه عليها وحرصه الشّديد على الاحتفاظ به. وها هو يحاول في هذه اللحظات أن يبعث كلّ هذه المشاعر في نفس الطّفل ليبرّد عليه لوعة البعاد عن البيت، ويستعين على ذلك بتجميل الحقيقة واسترجاع مواقف من الماضي والتّاريخ تشعل روح الصّمود وتؤكّد حتميّة هزيمة العدوّ، وكان في كلّ مرّة ينتقي الموقف الملائم لطبيعة الصّعوبة التي يخوضانها ويربطه بالمكان الذي يمرّان فيه، ممّا يجعل حواره مرهوناً بالحدث المشهديّ منبثقاً من حيثيّاته.

ورغم ذلك كلّه تبقى أسئلة الطّفل الذي لم يستوعب إدراكه حقيقة ما يجري "فثمّة أحداث تقهر وعيه"[2] قائمةً تمتدّ على مدار المشهد الحواري، فذهنه منشغل بمصير البيت وقلبه متلهّف للعودة:

---

1) درويش، محمود،ا **لأعمال الجديدة الكاملة 1**، ص 298–299.
2) الصّكر، حاتم ،**مرايا نرسيس**، ص 168.

"وقال له
وهما يعبران سياجاً من الشّوكِ:
يا ابني تذكَّرْ! هنا صلَبَ الإنجليزُ
أباك على شَوْك صُبَّارة ليلتين،
ولم يعترف أبداً. سوف تكبر يا
ابني، وتروي لمن يَرِثُون بنادِقَهُمْ
سيرةَ الدم فوق الحديد . . .

– لماذا تركتَ الحصان وحيداً؟
– لكي يُؤْنسَ البيتَ، يا ولدي،
فالبيوتُ تموتُ إذا غاب سُكّانُها. . .

تفتحُ الأبديَّةُ أبوابها، من بعيد،
لسيَّارة الليل. تعوي ذئابُ
البراري على قَمَرٍ خائفٍ. ويقولُ
أبُ لابنه: كُنْ قويّاً كجدِّك!
واصعَدْ معي تلَّة السنديان الأخيرةَ
يا ابني، تذكّرْ: هنا وقع الإنكشاريُّ
عن بَغْلَةِ الحرب، فاصمُدْ معي
لنعودْ

– متّى يا أبي؟
– غداً. ربما بعد يومين يا ابني!"[1].

(ب): الحوار الدّاخلي: (المنولوج):

اتّخذ الشاعر المعاصر من المنولوج الدّاخلي وسيلةً لتقديم بعض العمليّات النّفسيّة التّي تتمّ في وعي شخصيّات قصائده أو في وعيه هو الخاصّ[1]، مصوّراً عالمها وعالمه الدّاخليّ بموضوعيّة

---

[1]) درويش، محمود، **الأعمال الجديدة الكاملة 1**، ص 299–300.

تامّة، ومن القصائد التي اطّلع فيها المونولوج الدّاخليّ بتقديم المحتوى النّفسي للشّخصيّة قصيدة (اغتيال) لـــــــ(أحمد حجازي)، وقد كتبها الشّاعر إثر اغتيال رئيس الوزراء الأردني (وصفي التّل) في القاهرة عام 1971 على يد مجموعة من الفلسطينيّين[2]، وها هو يسمعنا مناجاة أحدهم لذاته وهو يسترجع الحادثة ولا سيّما لحظة إطلاقه الرّصاص واستقراره في جسد الضّحيّة، وكأنّه يودّ أن يتيقّن من مشروعيّة ما فعل، فتجيء مناجاته على شكل اعترافات وتساؤلات وافتراضات ومراجعة للذّات ومواجهة معها.

ينفتح النّص على اعتراف القاتل بالقيام بعمليّة القتل، واعترافه هذا على ما يبدو لا ينمّ عن التّباهي أو إعجاب الذّات بما صنعت، بل هو إعلان عن تأزّم النّفس الإنسانيّة من فكرة القتل والاشتراك في إزهاق روح، فهو يحاول أن يتصوّر فظاعة الإحساس وحجم الألم اللذين أصابا الضّحيّة عند انهمار الرّصاص عليها فجأةً، ويتخيّل كيف جعل خوفها الغريزيّ من شيء كهذا _وهو الشّعور الذي لابد أن يداخل أيّ إنسان يكون في مركز الضّحيّة_ الحرس يتنبّهون، ملقين في قلبه سكينة الأمان:

"إنني قاتله!

أفرغت فيه عشر طلقاتٍ

تُرى كيف يحس الدّم هذا المطر الناريَّ،

ينهال فجائيّاً عليه، وهو يحلم؟!

ربما داخَلَ قبل مجيئي، ذلك الخوفُ الغريزيُّ،

فنحّاه، وألقى في المكان،

نظرةٌ، فانتبه الحراسُ،

فامتد على جبهته بردُ الأمان!"[3].

ويتذكّر كيف أنّ طلقته الأولى قد بدّدت هذا الإحساس بالمكان وولّى الجميع هاربين، وبقي هو مع ضحيّته وجهاً لوجه، وقد دفعه خوفه من نفسه، أي رعبه من دور القاتل إلى إطلاق المزيد من الرّصاص، ويأخذ الصّراع بالتّنامي والعلوّ في نفسه عندما تبدأ تفاصيل هذه اللحظة تحضر أمامه بدقة متناهية بكلّ ما فيها من أفعال وردود أفعال، فمثول منظر جسد القتيل وهو يتلقى طلقاته دون مقاومة

---

[1]) ينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ص 223.

[2]) ينظر: طلب، حسن(1996)، **رصاصة زينون تأملات حول قصيدة اغتيال**، القاهرة: فصول، (م15)، (ع3)، ص 346.

[3]) حجازي، أحمد عبد المعطي، **الدّيوان**، ص 565.

وكأنّه كما يقول: (كان مشدوداً إلى زاوية النّار) قاده إلى محاولة استقراء شعوره في اللحظة القائمة ما بين إطلاق الرّصاص واستقراره في الجسد، ولحظة رؤيته القاتل مجسّداً ذهوله ودهشته بافتراضه السّؤال التّالي: (من أنت؟):

"ثمّ دوّت طلقتي الأولى،

رأيت الحرسَ المذعورَ يجري،

ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا.

فكأني خفت من نفسي،

وأطلقتُ، وأطلقتُ عليهِ،

وهو مشدود إلى زاوية النار،

كما لو أنه قد وطّن النفس على استقبالها حين تدمدم

لم يكن يهرب منّي.

كان قد أصبح مشدوداً بخيط غير مرئيٍّ إلى موت محتم

فأدار الجسد الصامت نحوي،

يتقاضاني الذي يكفيه من حقدي،

إلى أن يعرف الراحة من هذا اللقاء المتجهم

آه! ما بين ارتجاف الوجه قبل الطلق،

حتّى تستقرَّ النّارُ في اللحمِ،

تُرى أيُّ حديثٍ متلعثم،

كان يجري بيننا؟

هل قال لي: من أنت؟!"[1].

وللتّفلت من إحساس التّعاطف الذي بدأ يتسرّب إليه إثر ملامسته عدم التّكافؤ في الصّراع وإثر اصطدامه بهذا السّؤال، الذي أصبح بالنّسبة له مفزعاً مقلقاً، فقد بدا ضعف الضّحيّة صارخاً أمام بطش الرّصاص، ومباغتتها غاشمة في مقابل دراية القاتل ومعرفته بكل شيء مسبقاً، يبرّر لنفسه هستيريّة الرّصاص، فقد كان مشدوداً بذاكرة تهيّج نقمته وتلهب وحشيّته، ويجعله هذا التّبرير يرى إيجابيّة الخلق في فعل رصاصاته:

"كانت أغنياتٌ من بلادي

وقتها تلمع في ذاكرتي،

[1]) المصدر نفسه، ص 566-667.

والمطر النّاريُّ يعلو ويجمجم

مُزهراً في صخرة الجسم المعادي

واصلاً بين ارتعاشات الدّم الأعجم فيه،

وارتعاشات الزنادِ

عاقداً ما بيننا صلحاً نهائياً،

كأني كنت وحشاً حينما انهرت عليه،

شارباً من دمه كأساً،

كأني كنت ظمآن إلى شيءٍ حقيقيٍّ كهذا الجرح،

فاسترضعته

والموت يلتف علينا . . ويخيّم!"[1].

لكنّه يعود ويواجه نفسه بالسّؤال الذي افترض أنّ القتيل قد وجّهه إليه: (من أنا حقّاً؟)، فهو لم يعد قادراً على تحديد هويّته على الصّعيد الإنساني في هذا الصّراع، أي دوره وموقفه: أهو قاتل أم ضحيّة، محق أم مخطئ، فقد بات ممزّقاً بين ارتجافات الإنسانيّة في داخله واحتقانه بدواعي القتل، لذلك يصبح سؤال العدل مدوّياً أثناء مراجعة الذّات:

"من أنا حقّاً؟

تُرى هل كان عدلاً،

أنني لم أعطه ردَّ السّؤال

أو لم ندخل شريكين معاً،

هل كان من حقّي في هذا النّزال

أن أرى وجه غريمي،

دون أن أجعله يشهد وجهي!

كان جلاداً!

وقد جاء بهذا الوجهِ،

لكني دخلت البهو بالوجه الملثم

وهو حقّاً يستحق الموتَ!

لكنَّ تمام العدل أن أُشهده أني وليّ الدّم،

أني الشفرة الأخرى على خنجره الدّامي المسمَّم"[1].

---

[1]) المصدر نفسه، ص 567- 658.

ثمّ يرجع ثانيةً إلى الافتراض ولكن هذه المرّة ليبرّد سورة الشّك في نفسه ويهدّئ من صخب الحيرة وتموّجات السّؤال:

"ربما كان إذا جاوبته قاوم،

أو فـــــــــرَّ،

أو استنجدَ،

أو ناشدني معترفاً بالذّنبِ،

أن أمنحه مغفرتي"(2).

ورغم ذلك كلّه يظلّ سؤال الهويّة مؤرّقاً بالنّسبة له، يلحّ عليه بشدّة فتستعيد ذاكرته بعض المواقف التي شكّل فيها هذا السّؤال مواجهةً مرعبةً له ولغيره، وكان الرّد في كلّ مرّة سواءً أكان هو سائل أو مسؤول الهروب والمراوغة، فها هي بائعة الهوى تولّي هاربةً عندما يواجهها بهذا السّؤال المخيف:

"لم أصدِّق أنّها منحتني كلّ شيءٍ مرّةً واحدةً،

أنزلها سائقها،

فانفلتت داخلةً ترفل في نبلٍ وديع

وتعرت مثلما تفعل لو كانت تعرت وحدها،

كان الرّبيع،

زغبا في الأرضِ،

والأصوات تأتي بعد أن تفقد معناها،

وضوءُ الشمس يأتي من زجاج،

ثم ينحلُّ ويعطي جسمَها

بُقَعاً طيفيَّةً تهرب مني كلما لامستها،

حتّى إذا قلت لها: من أنت؟ فَرَّت

دون أن تترك لي حتّى اسمها!"(3).

ويجد هو في تعويم الإجابة وسيلةً للهروب من المخبر السّريّ:

---

1) المصدر نفسه، ص 568- 569.

2) المصدر نفسه، ص 569.

3) المصدر نفسه، ص 571.

"فوق الجسر قال المخبرُ السرّيُّ: من أنت؟

أجبت المخبرَ السّريَّ: مُغرم!

قلت: هل مرت؟

فلم يدرك وأقصاني عن الجسر"[1].

وتستمرّ انثيالات الذّاكرة في استحضار مشاهد الهروب من المواجهة وكشف الهويّة إلى أن تنتهي بمواجهة حاسمة للذّات، يدرك فيها القاتل أنّ النّصر لن يكون إلا بالإجابة عن هذا السّؤال لأنّ "سؤال الهويّة حتميّ لا يمكن الهرب من مواجهته"[2] وهو قائم يتجدّد في كلّ لحظة، من خلاله يستطيع المرء أن يحدّد قربه أو بعده عن دائرة الإنسانيّة:

"من أنا حقاً؟ تُرى هل كان يدري،

أنّه ألقى سؤالاً خَطِراً

أنّه، لو لم أُجبْ، يوشك أن يهزمني،

يوشك أن يرجع لي منتصراً!"[3].

ونلاحظ أخيراً كيف ساعدت لغة هذا المنولوج على تصوير شدّة عنفوان الصّراع الدّائر في نفس الشّخصيّة، مجسّدةً اهتزازات مشاعرها وعدم ثبات اليقين في داخلها: (ينهال، المذعور، تدمدم، ارتجاف، متلعثم، تلمع، يعلو، يجمجم، ارتعاشات، انهرت).

ويكشف المنولوج في قصيدة (الجنوبي) لـــ(أمل دنقل) عن العمليّات النّفسيّة التي تحدث في وعي الشّاعر أثناء مشاهدته لصورة من صور العائلة في الماضي، حيث تجمع الكاميرا النّصيّة بين تصوير المشهد الواقعيّ الملموس: شخص يتأمّل صورة عائليّة، وتصوير العمليّات الذهنيّة المتحققة في خلد الشّخصيّة نتيجةً لهذا التّأمّل بجعل الأحاسيس والذّكريات تتمظهر على شاشة القصيدة بشكل محسوس (مرئي/مسموع) مطابق لحدوثها في الذّهن، يقول (دنقل):

"**صورة**

هل أنا كنت طفلاً . .

أم أن الذي كان طفلاً سواي؟

هذه الصّورُ العائليّةُ . .

---

[1]) المصدر نفسه، ص 572– 573.

[2]) طلب، حسن، **رصاصة زينون تأملات حول قصيدة اغتيال**، ص 350.

[3]) حجازي، أحمد عبد المعطي، **الدّيوان**، ص 577–578.

كان أبي جالساً، وأنا واقف. .تتدلى يداي!

رفسةٌ من فَرَسْ

تركَت في جبيني شجّاً، وعلَّمتِ القلب أن يحترس.

أتذكر. .

سال دمي

أتذكر. .

مات أبي نازفاً.

أتذكر. .

هذا الطّريق إلى قبره . .

أتذكرُ. .

أختي الصغيرةَ ذات الربيعين.

لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها

المنطمس

أوَ كان الصبي الصغير أنا؟

أم ترى كان غيري؟

أحدّقُ. .

لكن تلك الملامح ذات العذوبة.

لا تنتمي الآن لي.

والعيون التي تترقرق بالطيبة

الآن لا تنتمي لي.

صرتُ عني غريباً.

ولم يتبقَّ من السنوات الغريبةِ.

إلا صدى اسمي . .

وأسماءُ من أتذكرهم _فجأة_

بين أعمدة النعي،

أولئك الغامضون: رفاق صباي.

يقبلون من الصمت وجهاً فوجها. .

فيجتمع الشّملُ كل صباحٍ،

لكي نأتنس"[1].

يعرض النّص بدايةً صورة العائلة كاملةً، وهذا ما نلمحه في أيقونة العنوان التي روّس بها هذا النّص: (صورة)، ومضمون اللقطة: (هذه الصّور العائليّة)، ثمّ يبدأ بتسليط الضّوء على شخوصها واحداً واحداً، ويكون في كلّ مرّة الشّخص الواقع تحت الضّوء هو الذي يركّز الشّاعر المتأمّل للصّورة بصره عليه، مشكّلاً مضمون المنولوج الدّائر في تلك اللحظة، فحركة الصّورة في القصيدة وتحديد مسافة اللقطة قرباً وبعداً تخضع للحركة النّفسيّة للشّاعر، فتأمّله لصورته وهو طفل _تلك الصّورة التي تبدو مكبّرة واضحة على الشاشة_ تبعث في نفسه إحساساً حادّاً بالفقد لغياب التّوافق بين ما كان عليه في الماضي وما هو عليه الآن، وهذا ما نلمسه عند سماع صوته مخاطباً ذاته: (هل أنا كنت طفلاً أم أنّ الذي كان طفلاً سواي)، ثم يبدأ بتأمّل صورة الأب الجالس والطّفل المتدلّي اليدين دلالة الاستسلام والوداعة، وتستعيد رؤية الشّجّ في الجبين المصوّر بلقطة قريبة جدّاً حادثة رفسة الفرس التي تركت أثراً في الوجه والقلب، فنرى صورة الدّم النّازف كما تستحضرها الذّاكرة ثمّ صورة الأب الذي مات نازفاً وصورة الطّريق إلى قبره، وتنقطع استدعاءات الذّاكرة عند الانتقال إلى صورة الأخت الصّغيرة التي يبدو تجاوب الذّاكرة معها فاتراً، فقد أدّى موتها في سن مبكرة إلى تهميش مكانتها في الوجدان فانمحت تجلّياتها من الذّاكرة مثلما اندثرت معالم قبرها في الواقع.
ورغم أنّ الصّورة –وفقاً للقطة الكاشفة لها في البداية–: (هذه الصّور العائليّة) كانت تضمّ جميع أفراد الأسرة إلا أنّه لم يتوقف إلا عند ثلاثة منهم: ذاته، وأبوه، وأخته الصّغيرة. ويعلّل (الدكتور صلاح فضل) ذلك بقوله: "أليس فيهم النّساء والأطفال وهو جنوبي لا ينبغي له أن يشير إليهم ويسمّيهم ما داموا أحياء؟"[2].

ويرى التّحليل هنا تعليلاً آخر ربما يكون أقرب إلى روح النّص: إنّ الشّاعر يعيش في هذه القصيدة حالة رثاء للذّات، لذلك فهو لم يتوقف إلا عند الرّاحلين من أهله، معتبراً نفسه واحداً منهم أو في عدادهم، فقد ضاع منه كلّ شيء وبدت غربته صارخة جارحة، وهذا ما يجعله يطيل التّأمّل مرّةً ثانيةً في صورة أمل الطّفل ليرى "ماذا فقد من الطّفل وماذا بقي له منه، لقد فقد مثلاً عذوبة الملامح وعذوبة الفطرة المترقرقة في عينيه، ولم يبق له سوى اسمه أو بالأحرى صداه . . . وتذكّر رفاقه

---

[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعريّة**، ص 432–433

[2]) فضل، صلاح(1996)، **الأسلوب السّنمائي في شعر أمل دنقل**، ضمن كتاب:دراسات نقديّة في أعمال السّياب، حاوي، دنقل، جبرا، فخري صالح محرر ومقدّم، (ط1)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، ص 109.

الذين صاحبوه في رحلة العمر واستحضار ملامحهم من ذاكرة الغياب الأبديّ ليستأنسوا بالرّفقة المفتقدة"[1].

يقول (محمود درويش) في قصيدة (مقهى، وأنت مع الجريدة):

"مقهىً، وأنتَ مع الجريدة جالسٌ

لا، لَسْتَ وحدَك. نِصْفُ كأسك فارغٌ

والشمسُ تملأ نصفها الثّاني . . .

ومن خلف الزّجاج ترى المشاة المسرعين

ولا تُرى (إحدى صفات الغيب تلك:

تَرَى ولكن لا تُرَى)

كم أنت حُرٌّ أيها المنسيُّ في المقهى!

فلا أَحَدٌ يرى أثَرَ الكمنجة فيك،

لا أحَدٌ يحملقُ في حضورك أو غيابك،

أو يدقق في ضبابك إن نظرتَ

إلى فتاةٍ وانكسرت أمامها . . .

كم أنت حُرٌّ في إدارة شأنك الشّخصيّ

في هذا الزّحام بلا رقيب منك أو

من قارئ!

فاصنع بنفسك ما تشاء، إخلَعْ

قميصك أو حذاءك إن أردتَ، فأنت

منسيٌّ وحُرٌّ في خيالك، ليس لاسمكَ

أو لوجهكَ ههنا عَمَلٌ ضروريٌّ. تكون

كما تكون . . . فلا صديقَ ولا عَدُوٌّ

هنا يراقب ذكرياتِكَ/

فالتمسْ عُذْراً لمن تركتك في المقهى

لأنك لم تلاحظ قَصَّةَ الشَّعْرِ الجديدةَ

والفراشاتِ التي رقصتْ على غمَّازَتَيْها/

والتمسْ عذراً لمن طلب اغتيالكَ،

---

[1]) المرجع نفسه، ص 109-110.

ذات يومٍ، لا لشيءٍ . . . بل لأنك لم
تمُتْ يوم ارتَطمْتَ بنجمة. . . وكَتَبْتَ
أُولى الأغنيات بحبرها. . .
مقهىً، وأنت مع الجريدة جالسٌ
في الرّكن منسيّاً، فلا أحد يُهين
مزاجَكَ الصّافي،
ولا أحَدٌ يُفكرُ باغتيالكْ
كم أنت منسيٌّ وحُرٌّ في خيالك!"[1].

يصوّر المنولوج في هذا النّص الحالة المشهديّة بمستوييها: الخارجي والدّاخلي، فعلى المستوى الخارجي تفصح محاورة الشّاعر ذاته عن الوضع أو الظّرف الآني الذي يعيشه، حيث أنّه يجلس في مقهى نهاراً ويقرأ الجريدة وحيداً، يرى المارّين المسرعين من خلف الزّجاج ولكن لا يلتفت إليه أحد. أمّا على المستوى الدّاخلي فإنّ هذه المحاورة تعرّي الأحاسيس التي تنتابه في تلك الأثناء جرّاء ذلك الوضع، إذ يلمس المتلقي إحساساً قويّاً بالوحدة وشعوراً مفرطاً بالإهمال من خلال محاولة إقناع الذّات بأنّها ليست وحيدة كونها في صحبة الجريدة وكون الشّمس مراقة في كأسها، ومن خلال اللجوء إلى تلمّس قيمة ما هو فيه واستقصاء ما أمكن من إيجابيّاته، فهو ينبّه نفسه إلى أنه في رؤيته للآخرين دون أن يروه يلامس صفةً من صفات الألوهية، ويتمتّع كذلك بحرّية لا حدود لها، تقصيه عن أعين الآخرين وفضولهم الجارح، فتبقى كثير من حالات ضعفه وأموره الشّخصيّة مخبوءةً مستترةً بسبب نسيانهم له، فيظلّ ما به من بقايا المغني الذي خرج عليه في أُخريات شعره مُدارىً غير ملحوظ: (فلا أحد يرى أثر الكمنجة فيك)، وتحرّكاته بعيدةً عن الرّصد: (لا أحد يحملق في حضورك أو غيابك)، وما يمرّ به من خيبات وانكسارات متوارٍ عن التّمحيص: (أو يدقّق في ضبابك إن نظرت إلى فتاة وانكسرت أمامها).

ورغم أنّ هذه الامور الثّلاثة الأخيرة تشكّل في حقيقتها تجلّيات مختلفة لوحدة الفرد وإهمال الآخرين له، فالمرء _وخصوصاً إذا كان مبدعاً_ يسيئه أن لا يكون موضع اهتمام الآخرين، فهو يحبّ أن تكون خصائصه الفنّية والإنسانيّة وربما النّفسيّة أحياناً محطّ أنظارهم دائماً، وأن يكون ثمّة من يعنيهم وجوده أو عدمه، وثمّة أيضاً من يأبهون لانفعالاته وردود أفعاله، لكن إيراده لهذه الأمور ضمن سياق الإيجابيّات، أي بعد ذكره مزية امتلاكه صفةً من صفات الغيب ومزية التّمتّع بالحريّة وإتباعها بمزايا

---

[1]) درويش، محمود، **الأعمال الجديدة الكاملة 2**، ص 177-178.

عديدة هو الذي جعل التأويل هنا يستنطق وجهها الآخر، فكأنّ الشّاعر كان يحاول بسخرية مريرة أن يعتصر بريق الهناءة من شحوب البؤس.

وهو يبيّن لنفسه مدى سعة هذه الحريّة في ظلّ غياب الرّقيبين: الدّاخلي والخارجي، فقد أصبح غير مبال بأحد لأنّه لا يلتفت إليه أحد، فتصرّفاته على الصّعيد الشّخصي وفقاً لهذه المساحة من الحريّة متحلّلة من أيّ قيد وخياله متروك العنان، ولا سيّما أن اسمه ووجهه قد تعطّلت فاعليّتهما وفقدا دورهما في هذا المكان. ومن هنا يمكن أن ندرك سرّ هذه الوحدة وهذا الإهمال لشخص الشّاعر، فهو على ما يبدو كان في بلد غريب لا يعرفه فيه أحد يجهل أُناسه نجوميّته، فأدّت به غربته إلى الانطواء على الذّات وبالتّالي تمكّن هذه الأحاسيس منه، وهو يحاول التّغلّب عليها باستنباط الجانب المشرق فيها.

ويجيء استرجاعه للموقفين اللذين كان في واحد منهما هو الشّخص غير المكترث بمن أمامه وفي الثّاني المطلوب الذي حالت نجوميّته دون موته كردّ اعتبار للذّات وتأكيد أهميّتها ومكانتها المهدورة في هذا البلد الغريب.

ويصبح إحساسه بمزايا الوحدة ونسيان الآخرين له بعد هذا الاسترجاع حقيقيّ، يدلّ على الرّضا التّام، ليس مفتعلاً ينمّ عن التّأزّم والسّخرية كما هو الحال في البداية، فقد أدرك الشّاعر أنّ ما هو فيه الآن هو وضع مؤقّت، وأنّ ماضيه وحياته الحاضرة بعيداً عن هذا المكان حافلان بالنّجوميّة، فلمَ لا يستمتع بصفاء الخلوة وهدأة الانزواء وأمان البعد عن الأضواء.

ويصوّر المونولوج في قصيدة (الإبرة) لـــ(سعدي يوسف) إحساس الشاعر في ليلةٍ بيضاء، يقول (يوسف):

"هذه الضجةُ من أين؟

لقد غلّقتُ أبوابي

ولم أفتح على المفترقِ، الشبّاكَ

والمذياع في زاوية الغرفة ملقى

مثل ما خلّفتُه في الليلة الأولى...

ولا قطرةَ في المغسلِ

لا نأمة تأتي أسفلَ البابِ

ولا رقة في آنية الزهرِ

ولا قطة تدعوني إلى مخلبها،

والصبحُ لم يأتِ...

إذن:

من أين هذي الضجةُ؟

....

....

....

الليلُ الذي وسّدني الصخرَ، بطيءٌ

مرهفٌ

يدخل أذنيّ على إبرةِ خيّاطٍ...

كفى!"[1].

ينهض النّص في هذه القصيدة على توازي الصوت والصورة، ففي حين يسمع المتلقي صوت الشاعر وهو يتساءل في نفسه عن مصدر الضّجة، ويتناهى إليه استغرابه وحيرته في كل مرة من عدم وجود السبب المتوقع لحدوثها، وتبرّمه بطول الليل، يُشاهده وهو يتجوّل في أرجاء المكان ويتابع التفاتاته وحركة عينيه وهي تتفقد مرافقه وأشياءه وزواياه التي يُحْتمَل انبعاث أدنى مصدر للصوت منها، والمتأمل في هذه المصادر المحتملة يلاحظ أن بعضها يدخل ضمن ما يعتبر بالعادة مصدراً للضجة أو منفذاً لإيصالها: (الأبواب، والشباك، والمذياع، والصبح)، ولكن بعضها الآخر لا يمكن أن يكون كذلك لخفوت الصوت فيه: (ولا قطرة في المغسل، لا نأمة تأتي أسفل الباب، ولا رفة في آنية الزهر)، وانعدامه أحياناً: (ولا قطة تدعوني إلى مخلبها)، وهذا دليلٌ على إحساس حاد بالانزعاج وتحرّق إلى التخلّص منه بإزالة أي شيء قد يكون سبباً فيه مهما كان ضئيلاً، ويعكس أيضاً إحساساً عالياً بالموجودات ورهافةً لأدق الأمور وأكثرها خفةً وقدرةً على التفلّت من رادار الحواس.

ويؤكد غياب مسببات الضجيج عن محيط الشاعر الخارجي، الذي بدا ساكناً هادئاً أن هذه الضجة ما هي إلا صخب داخلي حُمَّت النفس بسببه بالأرق، فتحوّل الصمت بالنسبة لها من باعث على الاسترخاء والراحة إلى منبه قوي ضاغط على الأعصاب يستثير توتراتها ويستدعي شجونها، الأمر الذي جعل وقع ذبذباته عليها كوخز الإبر، ووطء الزمن المقترن به أو الذي يحتويه ثقيلا، وقد عبّرت أسطر النقاط المجسّدة لتباطؤ الليل وامتداده عن هذه الفكرة بجلاء.

---

[1]) يوسف سعدي، **الأعمال الشعريّة 3**، ص 257- 258

ويجعل المنولوج في قصيدة (رؤى الأم الصغيرة) لـــ(إبراهيم نصرالله) استشعارات الرّوح وتوجسات القلب مكشوفةً ملموسة، تصل إلى المتلقي بكامل حرارتها وطزاجتها، فإحساس أم الشهيدة (الطفلة إيمان) بأن أمراً ما سيقع قبل استشهاد الصغيرة ينعكس على تلقيها للحوادث وعلى رؤيتها لملامح الطبيعة والكون من حولها، ويتبلور ذلك نصيّاً عبر بثّ الهواجس التي تنميها مشاهدات الخارج والتساؤلات وتجسيد الكاميرا الشعريّة للانطباعات البصرية والسمعية الناجمة عن هذا الإحساس، فقد أشعل انذباح الطائر على نخل البيت صباحاً الخوف في قلبها، وقوّى منظر الدم المتدفق واختلاف شكل السماء في عينيها هذا الإحساس في داخلها، فكل شيء يؤذن بحلول كارثه ويؤكد صدق النبوءة:

"طائرٌ في الأعالي انْذَبَحْ

سالَ دمٌّ كثيرٌ عل جَذعِ نخلتِهم في الصباح

فَوَغْوَشَها قلْبُها

امرأةٌ طفلةٌ وعلى غصنِ هذا الذراعِ الطريِّ هنا طفلةٌ

لم تهزّ النخيلَ ليسقطَ شيءٌ

فليسَ الأوانُ أوانَ الرُّطَبْ

ولم تكُ مريمْ

ليهبطَ من نوره مَلَكٌ في الخفاءِ

ويَحمي العراءَ الُمسَمَّى مُخَيَّمْ

بين رؤيا الدَّم المُتدفّقِ من قمةِ النَّخلِ صبحاً

وبينَ السماءِ التي كمْ بَدَتْ غيرَ ما عرفتْها

ستهمسُ: رؤيايَ واضحةٌ

وتضيفُ: ولكنَّه... الله أعْلَمْ"[1].

وتدفعها مخاوفها إلى مراقبة قطرة الدم في رحلتها من السماء إلى الأرض إلى السماء في دورة حياتيّة لا تنتهي:

"قطرةٌ من دَمٍ

سقطتْ

صعدتْ

---

[1]) نصرالله، إبراهيم(2001)، **مرايا الملائكة**، (ط1)، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ص 7-8.

مثل روحٍ"[1].

وإلى التدبّر في طبيعة المكان، فبدا لها كلّ شيءٍ مستنفراً مذعوراً، يود الهروب من محيطه، فيحاول بعضها أن ينزّ من تربته:
"رأت سروةً تصعدُ السورَ"[2]،

ويرتجف بعضها الآخر خوفاً متحفزاً للطيران والفرار:
"نخلاً يرفُّ"[3]،

ويترجى غيره مخبأً آمناً:
"رأت وردةً تتوسل طفلاً ليقطفَها...
ويخبئَها في القميصِ"[4]،
وسواه فزعاً يُغادر موقعه مرتحلاً:
"رأتْ أفقاً خائفاً يترجَّل أو يبتَعدْ"[5].

وسرعان ما تشتبك إشارات الحدس بمجريات الواقع فتتناهى إليها من مكان مجاور روائح القصف ويتراءى نهم الموت:
"ثَمَّ رائحةٌ في الجوارِ تفوحُ
وموتٌ كثيرٌ بلا أيِّ حَدْ"[6].

وربما تكون هاتان الصورتان غير متحققتين في تلك الأثناء وإنما هما من رشوحات الذاكرة، وقد جئنا الآن على لوحة الحواس لهيمنة الشعور بأن ثمّة زوبعة قدريّة ستعصف بالقلب والمكان. ووفقاً لهذه الرؤى يجيء حوار الذّات مختنقاً ينوء بالتعبير عن هذا الإحساس المنذر بالسوء، الذي باتت الروح خبيرة به، فقد شكل تولده في الماضي مقدمة لمأساة مؤلمة، وغير قادر على تصوّر ماذا

---

[1]) المصدر نفسه، ص 8.
[2]) المصدر نفسه، ص 8.
[3]) المصدر نفسه، ص 8.
[4]) المصدر نفسه، ص 9.
[5]) المصدر نفسه، ص 9.
[6]) المصدر نفسه، ص 9.

سيحل بتلك الروح إن ألمّت بها مصيبة أخرى ففزع الذات من هذا المتوقع ورعبها الشديد منه يحولان دون التلفّظ بأي شيءٍ من شأنهِ أن يسمح بنفاذه إلى أدنى مستوى من مستويات الملموسيّة حتى ولو كان كلاماً، فهي تترجى أن يظل حبيس الوهم أو العدم بعيداً عن تجسّدات الواقع:

"جَمَّعتْ روحَها من دروبِ مخاوفِها همستْ:

إنني قبلَ ذاكَ الذي كانَ

أو سيكونُ

..وبَعْدْ"[1]

وللتيقن من حقيقة رؤاها تسترسل في تأملاتها، فيعبؤها حال البحر وصور الغيوم بمزيدٍ من الخوف، فتتزاحم في داخلها الأسئلة المثقلة بسوداويّة الرؤيا والنبوءة الفاجعة:

"امرأةٌ طفلةٌ

وعلى غصنِ هذا الذراعِ الطريِّ هنا طفلةٌ

نصفَ خائفةٍ تَتَسَمَّعُ للموج

هل قُتِلَ البحرُ؟!

مرَّ الجحيمُ بنا ليلة الأمسِ هَدَّ الفضاءَ

أم ابتعد البحرُ أكثرَ من شاطىءٍ؟

لا صياحَ لتلكَ النَّوارسِ منذُ المساءِ

الغيومُ تمُرُّ كأنْ لم تكنْ ذاتَ يومٍ هنا

الغيومُ تمرُّ وتجلسُ عندَ حوافِّ السماءِ

الغيومُ تمرُّ ممزقةً دون ماءٍ يُشيرُ لها أو جَسَدْ"[2].

ويتوسل (سامي مهدي) في قصيدة (العدّاء) من ديوان (مراثي الألف السابع) بنمطٍ مختلف من أنماط المنولوج، يعرف سينمائيا بالهاتف، "وهو صوت ياتي إلى سمع الإنسان من العالم الخارجي، وكأنه ضمير الغيب للتذكير أو التحذير أو المواساة[3]، يقول (مهدي):

"أصحو على صوتٍ يناديني،

ثقيل الوقع:

---

[1]) المصدر نفسه، ص 9.

[2]) المصدر نفسه، ص 9-10.

[3]) مرسي، أحمد كامل، ووهبه، مجدي، **معجم الفن السينمائي**، ص 181.

((انهضْ))

نائمْ أم ميّتْ؟

((انهضْ))

أنحّي كفني عني،
ولكن لا أرى غيري

((أهذا أنت؟))

هذا رجل مثلي،
وهذا وجهه وجهي

((أهذا أنت؟))

مَنْ غيري إذن في هذه الغرفة؟
مَنْ غيري له هذا الدمْ المطفأ؟
هذا الوجه؟
مَنْ غيري؟

((تحرَّكْ!))

وأنا أسحبُ رجلي ورائي

وعلى مائدةٍ من خشبٍ بالٍ

أرى دورق ماءٍ

وأرى كسرةَ خبزٍ

((كُلْ..قليلاً))

أهيَ فخَارٌ بقايا الخبز هذي؟

أم زجاجٌ؟

وأبلُّ الريقَ والماءُ أجاجٌ

((لِمَ لا تأكلُ))

لا شيء هنا يؤكلْ

هل اكلُ كفي أم لساني؟

((قم إذن!))

انهضُ
تعبانَ
كأني لم أنمْ ليلي
وأخطو خطواتي
وأخيراً..
ها هو الشارعُ

((لا تبطيء))

وأعدو
وأرى غيري يعدو
كلهم يعدو
ورائي
وأمامي
أسباق هو أم ماذا؟
وهل من وقفةٍ فيه،
ومن خطٍّ نهائي؟
وأعدو

((لِمَ لا تسرعُ؟))

أعدو
ثم أعدو
ثم
أ

ن

هـ

ا

ر

:"[1].

يُشكل الحوار الدائر بين الرواي (العدّاء) والصوت الخفي مونولوجاً يعكس شكلاً من أشكال الصراع الداخلي الذي يعيشه المرء عندما يتنازعه أمرآن مصيريان، حيث تتشطر الذات إلى شطرين واعٍ، يدرك ما وصلت إليه هذه الذات من العجز عن مواصلة السعي لإحراز النجاح في الحياة، مع التسليم بذلك، وهذا ما تمثله شخصية العدّاء الذي لم يعد يقوى على مزاولة العدو، وهو يبدو من خلال ممارساته اليومية: نومه، صحوه، حركته، أكله، شربه أشبه بالميت، دلالة العزوف عن مقارعة الحياة والرغبة في الانسحاب منها.

لا واعٍ، يرفض ميتة الأحياء والركون إلى رخاوة العجز محاولاً نفض صقيع الاستسلام عن الروح، وهذا ما يمثله الهاتف، الصوت المحرّض على النهوض والقيام واستعادة النشاط والحيوية من جديد، والذي يظل يلح على ذلك: (انهض، تحرك، كل قليلا، لمَ لا تأكل، قم إذن، لا تبطيء، لما لا تسرع) حتى يؤدي حثه المستمر إلى فوقة واندفاعة لا قيامة بعدهما: (اعدو، ثم أعدو ثم أ ن هــ ا ر)، "فالبنية الحوارية في القصيدة هي المسؤولة عن خلق التوتر واشاعة الحركة ودفعها إلى الأمام"[2]، وخصوصاً أن طرفي الحوار ليسا شخصين منفصلين، وإنما "يؤلفان شيئاً واحداً ويمتحان من المصدر نفسه، وهو ذات العدّاء. فالتعدد البلفوني الموجود في النص يقتصر على وجود هذا الصوت الداخلي الذي يمثل القرين أو الشخص الثاني المشتق من الشخص الأول، أي شخص العدّاء نفسه"[3].

---

[1]) مهدي، سامي، **مراثي الألف السابع**، ص 36-38.

[2]) خضير، ضياء (1997)، قراءة في قصيدة سامي مهدي العدّاء، **الأقلام**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، (ع 9/8/7)، ص83

[3]) المرجع نفسه، ص84

الفصل الثالث

القصيدة المشهدية والتقنيات السينمائيّة:

أولاً: اللقطة وزاوية النظر:

(أ) اللقطة الشعرية:

تُعرَّف اللقطة سينمائياً على "أنها الوحدة الصغرى للبنية الفلمية"[1]، فهي: "عبارة عن سلسلة من الصور الملتقطة بالتقاطة واحدة"[2]، أي أنها بإيجاز وفقاً لتحديد (معجم الفن السينمائي) لها "جزء من الفلم الخام، الذي يتم تصويره بصفة مستمرة ودون توقف للمرء أو المنظر أو أي شيء يراد تصويره. وتحدد اللقطة من لحظة إدارة الكاميرا وهي في وضع معين، حتى تتوقف. وتختلف اللقطات السينمائية، طولاً وحجماً. ومن هذه اللقطات يتكون المشهد أو الموقف، ومن مجموع هذه المشاهد أو المواقف يتكون الفلم. فاللقطة هي وحدة اللغة السينمائية، كما أن الكلمة هي وحدة اللغة الأدبية"[3].

وينطوي الفن السابع على أنواع مختلفة من اللقطات كاللقطة البعيدة جداً واللقطة البعيدة واللقطة الكاملة واللقطة المتوسطة واللقطة القريبة جداً واللقطة القريبة واللقطة ذات البعد البؤري العميق. وهذه الأنواع السبعة هي في واقع الأمر الأنواع الأساسية التي يندرج تحتها أغلب الأنواع الأخرى، وهي في الحقيقة كثيرة جداً، وبما أن موضوعنا في الأصل ليس اللقطة السينمائية وإنما اللقطة الشعرية، أي الكشف عن مدى إفادة الشاعر المعاصر من تقنية اللقطة بوصفها تقنية سينمائية وتوظيفها في نصه بشكل منتج وفعّال، فسوف يقتصر حديثنا على أكثر أنواع اللقطات السينمائية حضوراً في القصيدة العربية المعاصرة.

يبدو من مقاربة الدواوين موضوع الدرس اتكاء الشعراء العرب المعاصرين على تقنية اللقطة البعيدة واللقطة القريبة في بناء مشاهدهم الشعرية بشكل ملحوظ، ولذلك سينصب الاهتمام هنا على هذين النوعين.

---

[1]) توروك، جان بول، **السيناريو/فن كتابة السّيناريو**، ص 205.

[2]) المرجع نفسه، ص 204.

[3]) مرسي، أحمد كامل، ووهبه، مجدي، **معجم الفن السّينمائي**، ص 316.

1- اللقطة البعيدة:

وتأتي على ثلاثة أشكال، يصنعها التفاوت في حجم المسافة بين الكاميرا والموضوع المصوَّر والتباين في درجة الوضوح، وهي بدءاً من أكثرها بعداً وأقلها وضوحاً:

1. اللقطة البعيدة جداً: وهي اللقطة التي "تصوَّر من مسافة كبيرة، تبلغ بعض الأحيان ربع الميل، وهي تقريباً دائماً لقطة خارجية، وتظهر كثيراً من الموقع. اللقطة البعيدة جداً تستخدم أيضاً كإطار مكاني لتحديد اللقطات الأكبر وهي لهذا السبب تسمى أحياناً (اللقطات المؤسسة). وإذا ما اشتملت اللقطات على أشخاص فإنهم يظهرون عادةً كمجرد ذرات على الشاشة" [(1)].

2. اللقطة البعيدة: "وهي المأخوذة من مسافة بعيدة، وتعرض رُقعة منبسطة من الأرض، أو مساحة كبيرة من المنظر العام في الطبيعة الممتدة أمام العين"[(2)].

3. اللقطة العامة: و"هي اللقطة التي تؤخذ للشيء المراد تصويره من بعد متوسط، وتعرضه كاملاً وسط الجو العام المحيط به. والصورة في مثل هذه اللقطة، تعرض المنظر العام بكل محتوياته وزخارفه، وكل مظاهر الحركة المتصلة بهذا المنظر، من مجموعات من الأشخاص المتحركة فيه. وقد تكون هذه اللقطة داخلية في بهو كبير مثلاً، أو خارجية في ميدان كبير أو طريق عام"[(3)].

يقول (أحمد عبد المعطي حجازي) في قصيدة (لقطة تذكارية للقاء عابر) من ديوان (كائنات مملكة الليل):

"حين خرجتُ أولَ المساء،

مسلوباً كأني رجلٌ غيري

وهذه مدينةٌ غريبةٌ عليّ

كانت هناكَ امرأةٌ مجهولةٌ

في طرف المدينةِ الآخرِ تَسعى

–دون أن تدري– إليّ

كنتُ أرى مثلثاتِ قمم الأهرام في الغربِ،

---

1) جانيتي، لوي دي، **فهم السينما**، ص 25 ، 26.

2) مرسي، أحمد كامل، ووهبه، مجدي، **معجم الفن السّينمائي**، ص 105.

3) المرجع نفسه، ص 203.

ترقُّ مثلَ غيمةٍ، وتَفنى

وذؤاباتِ الشجر

تلفُّها أجنحةُ الليل رويداً

والمصابيحُ تضاء بغتة،

فيختفي ما كان يبدو في النهار

وتنهض المدينةُ الأخرى،

من العتمة والنور،

ويُقبلُ النَّهر

يعرض فيها جسمَه العاري

وينفثُ البخار

على مياهٍ تتوالدُ المصابيحُ عليها

صُوَراً بعد صُوَر

ويفتح الشُّرطيُّ للمجهولِ، والصدفةِ

أبراجَ المدار!"(1).

تحدد المسافة بين الشاعر الذي احتلّ موقع الكاميرا وبين ما كان يعاينه من معطيات مادية، شكلت موضوع النص نوع اللقطة الشعرية فيه، فهو يجسد بدايةً المسافة الفيزيائية بينه وبين المرأة التي كانت تسير بمحاذاته على الطرف الآخر من المدينة بلقطة بعيدة، تكشف المساحة المكانية التي تفصله عنها بوضوحٍ تام، فعبارة على الطرف الآخر من المدينة وليس على الطرف الآخر من الشارع تُرينا شساعة هذه المساحة، التي قد تتمثل في شارع عريض جداً، يقسم المدينة قسمين، أو مجموعة من الشوارع.

ويستعين بتقنية اللقطة البعيدة جداً لتصوير المنظر/الخلفية، الذي كان يتراءى أمامه على واجهة الأفق أثناء انشغاله بالنظر إلى تلك المرأة المجهولة بالنسبة له، فقد بدت الرؤية مشوشة بسبب التنائي، وتضاءلت حجوم الأشياء الممتدة على مرمى البصر، واختفت أجزاؤها السفلى، ولم تعد تدرك العين منها إلا قممها العالية: (كنت أرى مثلثات قمم الأهرام في الغرب ترق مثل غيمة وتفنى)، أو أطرافها المرتفعة: (وذؤاباتِ الشجر تلفُّها أجنحةُ الليل رويداً)، التي استدقت لفرط البعد حتى تلاشت

---

(1) حجازي، أحمد عبد المعطي، **كائنات مملكة الليل**، ص 39-41.

بمجيء الليل، الذي ضاعف من تقليص المرئيات وحجب المزيد من ملامح المدينة، التي غدت وكأنها مدينة أخرى أو أشبه ما تكون بشاشة سوداء، تتخللها بقع من ضوء، أو كما يقول (أبو العلاء المعري) عروس من الزنج عليها قلائد من جمان، فلم يعد يُرى فيها إلا صورة النهر لانعكاس أنوار المصابيح على صفحته.

وقد تواءم بعد اللقطة مع المسافة المعنوية القائمة بين الشاعر والمرأة التي جمعته فيها صدفةُ وحدةُ المسار، فهما وإن تحاذيا ليلةً كاملة، وكانت فرص التقارب مُهيأةً بينهما في بعض الأحيان إلا أن لقاءهما لم يتجاوز حدود الاستئناس الصامت والحوار المبتور:

"كُنَّا كراكِبَيْ قطار

يلفحُ كلٌّ منهما رفيقَه بصمتِهِ

ونظراتِه القصار

مؤتنسيْن دونما علامةٍ

وراغبيْن في الفرار!..................................

لعلّني حاذيتُها على الطوار

أو في إشارةِ المرور،

في طريقنا إلى حيث التقينا.

كانت الليلةُ في آخرِها

حين بدأنا –دون أن ندري– الحوار

وقبل أن نكملَه عاد النهار

فلاذ كلٌّ بالفرارْ!"[1].

ويشكل عدم وضوح الرؤية في اللقطة البعيدة جداً المعنى القريب لعدم معرفة كل منهما بالآخر وبقائه غريباً عليه. أما منظر المدينة المضاءة ليلاً وإطلالة النهر المتشح بأنوار المصابيح من ثناياها فقد مثّلا الصورة الواجهة لإحساس الاستئناس المشتبك بالغموض الذي ظل ملازماً لكل منهما حتى نهاية رحلة السعي الليلي.

ويتجلى الاتكاء على تقانة اللقطة البعيدة جداً عند (سعدي يوسف) في مطلع قصيدته الموسومة بـــ(عبور الوادي الكبير)، من ديوان (الأخضر بن يوسف ومشاغله)، يقول (يوسف):

---

[1]) المصدر نفسه، ص 41،39.

"بَعُدنا عن النخلِ...

ها هي شمسُ القرى تمنحُ النخلَ غاباً من الريشِ أحمرَ

ها هي أكواخُنا:

–سعفةٌ نستظلُّ بها أو وَقودٌ لبغضائنا–

كلُّها تهبطُ الأرضَ، كوخاً فكوخاً، وتلقي بها الأرضُ

للماءِ..

كنا نمدُّ لها شعرَ أطفالنا:

سروةٌ شَعرُ أطفالنا

امسكيها

امسكينا بها...

غير أن المنازلَ مثل الطباشير تُمحى

من الأرض تُمحى

وفي الماء تُمحى

وها نحن بين المدى والسماءِ وحيدينَ

يا أرضَنا المشتراةَ المباعة، والمشتراةَ المباعة، ثانية

أنتِ يا وجهَ من يتذكّر منها شهادةَ ميلادهِ:

بَعُدنا عن النخلِ

ها هي شمسُ القرى تمنحُ النخلَ غاباً من الريشِ أحمرَ

ها هي شمسُ القرى تمنح النخلَ غاباً

وها هي شمسُ القرى

ها هي..

ها هي..

ها...

هي... "[1].

يصور تضاؤل الأشياء: خيوط الضوء، النخيل، الأكواخ، المنازل في كادر اللقطة الشعرية، وتقزمها ومن ثم تذررها، انتهاءً باختفائها التام حركة الرحيل والابتعاد عن المكان والاتساع المتزايد

---

[1]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعريّة 1**، ص 162ـــ163.

في المسافة بين الشاعر الناظر والجماعة المغادرين معه عبر محيط مائي وبين الوطن المنظور، الذي أخذت ملامحه –بفعل تلك الحركة– تتقلص رويداً أمام أنظارهم المودعة له بانكسار حتى غربت.
وقد عبر (سعدي يوسف) من خلال مضمون هذه اللقطة الشعرية البعيدة جداً، المجسدة للتراجع والانمحاء أو التلاشي العياني لموجودات المكان عن إحساسه الداخلي بغروب المعنى الحقيقي للوطن، وانطفاء نبضه الحي، "إن الشاعر الذي خرج من حصون ألفة الوطن سواءً أكان الخروج حادثاً بالفعل، أم تجربة مستعادة، يلجأ إلى تشخيص الداخل، إذ أنه يجعل فكرة الوطن الداخلية شيئاً خارجياً مشخصاً في حركة فارس، أو مسافر عابر في حانة، أو في تفاصيل يومية صغيرة، أو قد يصبح الداخل مشخصاً في حركة أشياء العالم"[1].
ويؤكد التذييل المشير إلى مكان وزمان القصيدة التي ينتمي إليها هذا النص/اللقطة: (بغداد 1972/3/13) وغيرها من القصائد التي أودعت فيها هذه الثيمة أنّ سعدي "بقي يعيش حالة النفي والاغتراب في وطنه مثلما كان في خارجه. بل أن ما يمكن أن نطلق عليه مجازاً المنفى، وهو مرحلة الجزائر، كان يحضر في قصيدته التي كتبها في العراق بإلحاح. فالفقدان كما يبدو هنا حالة داخلية يستشعرها سعدي يوسف في كل الأحول، بل تبقى أهم محركات دواعي الشعر لديه"[2].

يقول (سامي مهدي) في قصيدة (تاريخ صامت) من ديوان (حنجرة طرية):

"يتكدس الزمن على زجاج النوافذ
مثلما يتكدس سخام المداخن.
اقتطع إسفنجة من قلبي فأمسحه
وأنظر الى البعيد البعيد.
ثمة صياد يساوم البحر
وحوت يلوّح له بذنبه.
ثمة سفينة تغرق
وسراطين تحاول انقاذها.
ولكن طفلاً يرتدي شجرة ما
يظهر فجأة الى جانب الصياد
فيومىء الى السفينة

---

[1]) عثمان،اعتدال،(1988)، **إضاءة النصّ/قراءات في شعر/أدونيس/محمود درويش/سعدي يوسف/عبدالوهاب البياتي/أمل دنقل/محمد عفيفي مطر/أحمد عبدالمعطي حجازي**، (ط1)، بيروت_ لبنان: دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ص 43.
[2]) المحسن،فاطمة، **النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، ص 87.

ويلتفت الى النافذة

ويتحرك حركات اخرى غير مفهومة.

وقبل أن أعرف مغزى هذه الحركات

تتكدس سنوات أخرى على زجاج النوافذ

ويغيب المشهد برمَّته

ولا يتبقى في ظلام الغرفة

سوى ذاكرة كالغربال

وتاريخ صامت."[1].

تتوزع المشهد الشعري هنا لقطتان، الأولى داخلية، يحجب الرؤية فيها حاجز الغبار الكثيف: (يتكدس الزمن)، الجاثي على زجاج النوافذ مما يدل على الانعزال والاستغراق الطويل في الانغلاق والتقوقع على الذات، التي تعزف مؤخراً عن هذه الانكفاءة الذاتية فيتجدد فيها التوق (أقتطع إسفنجة من قلبي) إلى إطلاق الرؤية والتأمل في البعيد.

أما الثانية فهي لقطة خارجية مناهضة للقطة الأولى في انفتاحها وحركية الحياة فيها، ندرك من المسافة بين الناظر والكادر المنظور، الذي تم توصيفه، المشكل لمضمون اللقطة أنها لقطة بعيدة، تحفل بالتفاصيل التي تلتقي ظلال معانيها عند حقيقةٍ وجودية واحدة، وهي: أن العمل على خوض غمار التجارب ومجابهة الصعوبات فيها والسعي الدائب للوصول إلى المبتغى يسفر حتماً عن بلوغ المرام، أو قبس جذوة منه، فالصياد الذي يقارع الأمواج ويكابد التعب والانتظار الطويل يفتر له ثغر البحر عن مغنم ثمين، يغريه بمواصلة السعي لنيل المراد. والسفينة (رمز اقتحام المخاطر والسير الحثيث في عباب الحياة) ينشق لها بطن البحر ساعة الغرق عن المنقذ المستحيل. أما الطفل الذي تتشخص في إطلالته المفاجئة الحياة بأبهى وأنضر صورها فهو طفل يرتدي شجرة، يدل ظهوره إلى جانب الصياد وإيماءته إلى السفينة على تعاطي الحياة مع هذين الساعيين، وتشكل التفاتاته إلى النافذة دعوةً إلى الناظر للانخراط في مشهد السعي والانذياح في معمعانه ليتمكن من الوصول المرجو الذي لن يكون أبداً وليد صدفة أو ومضة عابرة.

وتكشف مسحة الخيال التي تلف تفاصيل هذه اللقطة عن ميتافيزيقية المشهد بجلاء، فالغرفة المظلمة على ما يبدو في اللقطة الأولى وفي نهاية المشهد هي مغاور النفس، وسحب الغبار المتكتلة على زجاج النوافذ ما هي إلا تراكمات اليأس والإحباط التي تتكدس على عدسة الروح، فتحول دون قدرتها

---

[1]) مهدي، سامي، (1993)، **حنجرة طرية،** (ط1)، العراق_ بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص 54،56.

على الرؤيا والكشف، وعليه يمكن اعتبار اللقطة البعيدة إشراقةً روحية انبلجت على شاشة الذهن على هيئة كيان مرئي محسوس إثر التأمل ومحاولة الخروج من حالة غياب الرؤيا.
ولكن المسافة بين الرائي والمرئي واختفاء كادر هذه اللقطة فجأةً يوحيان بأن حضور الرؤيا لا زال عصياً يتطلب المزيد من السعي والمكابدة الروحية للتخلص من محفزات الهروب المثبطة للرؤيا، والتي تبقي مجاهدات النفس حبيسة الداخل، فتحيلها إلى تاريخ صامت لا يعرفه أحد إلاّها.

ويقدم (أمل دنقل) صورةً لمدينة السويس التقطتها العين فيما مضى عن بعد، وتستحضرها المخيلة الآن في سياق المقارنة بين ماضي المدينة القرير قبل العدوان الثلاثي على مصر وحاضرها النازف المعبأ بالدمار والموت أثناء العدوان، يقول (دنقل) في قصيدة (السويس) من ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة):

"وانقشع الضباب في الفجر.. فكشَّف البيوت والمصانعا
والسفن التي تسير في القناة، كالأوزّ..
والصائدين العائدين في الزوارق البخارية!"[1].

يكشف تنوع العناصر في الكادر بين أرضية: (البيوت، المصانع) ومائية: (القناة، السفن، الزوارق البخارية) وبشرية: (الصائدون)، وكثرتها التي تشي بها صيغ الجمع: (بيوت، مصانع، سفن، صائدون، زوارق)، وتضاؤل الأشياء: (والسفن التي تسير في القناة كالأوز)، وتشويش الرؤية الذي يوحي به زمن التصوير أو المشاهدة: (عند الفجر) نوع اللقطة الشعرية في هذا النص، فهي لقطة بعيدة تحتضن في قلبها ما أمكن من معالم المدينة وملامح الحياة فيها لتعكس مدى ما كانت عليه من استقرار وأمان ومدنية وحيوية، تسمح باستمرار الحياة وانسيابها على أكمل وجه قبيل العدوان الذي حولها إلى بؤرة من بؤر جهنم:

"والآن، وهي في ثياب الموت والفداءْ
تحصدها النيران..وهي لا تلينْ
أذكر مجلسي اللاهي...على مقاهي "الأربعينْ"
بين رجالها الذين..
يقتسمون خبزها الدامي. وصمتها الحزين
ويفتح الرصاصُ –في صدورهم– طريقنا إلى البقاء.
ويسقط الأطفال في حاراتها

[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية**، ص 170.

فتقبض الأيدي على خيوط "طائراتها"

وترتخي –هامدةً– في بركة الدماء.

وتأكل الحرائق..

بيوتها البيضاء والحدائق.. "[1].

ويُتبع (دنقل) هذه اللقطة الشعرية البعيدة الناقلة لمنظر المدينة بلقطة عامة، تصور مظهراً حياتياً واحداً، يجسد جزءاً من طبيعة العيش في تلك المدينة، ويرتبط بواقع العامة فيها، الذين يكسبون قوتهم من عرق جبينهم، ويشف عن شيء من مزاياهم الروحية، التي تبدو الخضرة على إلباس الحزن ثوب الفرح واختلاق الأمل في أضيق الظروف وأحلكها لمواصلة الحياة هي أجمل ما فيها:

"(رأيتُ عمال "السماد" يهبطون من قطار "المحجر" العتيقْ

يعتصبون بالمناديل الترابية

يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبيَّة

ويصبح الشارع .. درباً.. فزقاقاً، ، فمضيق

فيدخلون في كهوف الشجن العميقْ

وفي بحار الوهم: يصطادون أسماك سليمان الخرافيَّة!) "[2].

ولا يخفى على المتلقي بعد مشاهدة هذه اللقطة أنها أقل بعداً من السابقة، إذ تظهر المجموعات المتحركة مع المحيط الذي تتحرك فيه بوضوح، وأنها أيضاً أكثر طولاً، إذ يظل النص يعرض المنظر العام لهؤلاء المتحركين (العمال السائرين) حتى يختفوا.

ونلاحظ الاستعانة بتقنية اللقطة البعيدة عند (إبراهيم نصر الله) في قصيدة (جموح 1) التي تم تناولها في جزء سابق من الدراسة. ويبدو ذلك جلياً في مشهد الشاعر الطفل الذي ظل يتأمل تضاريس الفضاء الخارجي من النافذة بلهفةٍ بعدما أغلق عليه باب البيت من قبل أمه، وأصبح وحيداً مقيد الحرية، يتوق إلى الانطلاق في أرجاء المكان المفتوح، إذ تعطينا زاوية الرصد (النافذة) واكتظاظ المنظر المرصود (موضوع اللقطة) بالتفاصيل انطباعاً ببعد تلك اللقطة، التي اختزلت في مظهرها

---

[1]) المصدر نفسه، ص 172_173.

[2]) المصدر نفسه، ص 170_171.

الحسي العام واقعاً بيئياً كاملاً، عكست أجزاؤه مجتمعةً المستوى المعيشي الذي فُرِضَ على سكان هذه المحيطات.

وانطوى بعضها على أبعاد رمزية كفوضى الخماسين التي تلمح إلى رياح القهر والعذاب والمعاناة التي تعصف بهم:

"وستهمسُ:

لن أتأخرَ..ياولدي كُنْ ملاكاً

وتخرجُ مُغْلِقَةً خلفَها البابَ

محفوفةً بالبهاءْ

وحدهُ يتأملُ ما حولَهُ:

شجرةَ التوتِ.. قطَ الغبارِ.. رمادَ الترابِ.. ووحلَ الطريقِ..

خريرَ المياهِ على العتباتِ،

ولما يجيءْ بعدُ فصلُ الشتاءْ

حرائقَ بينَ حوافرِ خيلٍ مُقيَّدةٍ

وهبوبَ العواصفِ في رقصةِ الغجرياتِ عندَ المساءْ

يتأمل فوضى الخماسين، تقتلعُ الأرضَ من خيمةٍ

وتُطوِّحُ بالبدوِ..صحراءَ..صحراءَ"[1].

2- اللقطة القريبة:

وهي اللقطة التي تصور عندما تكون "الكاميرا في وضع قريب من الشيء المراد تصويره"[2]، الأمر الذي يجعلها "تبدو كبيرة على الشاشة وهي بالنسبة للإنسان عبارة عن اللقطة التي تعرض الرأس حتى الكتفين، وبالنسبة للأشياء هي اللقطة التي تظهرها بحجم كبير، وهي أقرب وأكبر من اللقطة المتوسطة، ويذهب البعض إلى تسميتها باللقطة الدانية"[3]. وكونها "تضخم حجم الشيء

---

[1]) نصر الله، إبراهيم، **الأعمال الشعريّة**، ص 505-506.

[2]) مرسي، أحمد كامل، ووهبه، مجدي، **معجم الفن السينمائي**، ص 71.

[3]) المرجع نفسه ، ص 71.

مئات المرات فإنها تميل إلى رفع أهمية الأشياء وتوحي في الغالب بمغزى رمزي"[1]، فـ"يمكنها أن تقول للجمهور في تأثيرها: (أنظر هنا ... شاهد ما يحدث الآن. إنه في الواقع مهم!)"[2].

ويدخل ضمن هذا النوع من اللقطات ما يعرف سينمائياً باللقطة الكبيرة أو الكبيرة جداً، أو القريبة جداً، وتجيء كتنويع عليها، وهي: "اللقطة القريبة جداً من موضوع التصوير، والتي تجعله يملأ إطار الصورة وحده، مثل وجه الإنسان، أو أجزاء منه مثل العينين أو الأذن، أو الأنف والفم، أو سماعة التلفون، أو صندوق المجوهرات، أو باقة الزهور في الأشياء مثلاً. وهي تفيد التركيز على شيء معين، وتوجيه الأنظار إليه، من أجل تقوية الحدث الدرامي، وتعبئة الشعور وبعث الاهتمام بمجرى الأحداث، أو تعميق أبعاد الشخصية. وهذه اللقطة من أهم خصائص الفن السينمائي، التي يتميز بها الفلم عن المسرح، وكذلك اللقطة القريبة"[3].

وكثيراً ما تختلط اللقطة القريبة باللقطة الكبيرة، ويلتبس على البعض التفريق بينهما، ولتوضيح ذلك بشكل أدق لابدّ من التأكيد ثانيةً على أنه "في الأولى تكون مسافة الكاميرا بحيث يشتمل الجسم المعروض على كل شيء من الأكتاف فقط إلى ما فوق. ومع هذا، فيمكن أن تشمل الصورة قليلاً من التفاصيل، مثل الضروريات أو أحداث الديكور التي تم استخدامها إما لأغراض تصويرية وتكوينية أو موضوعية أو أغراض تتعلق بالقصة"[4]. أما الثانية فتقترب "بشكل خاص أكثر بالموضوع وتعرض فقط رؤوساً ووجوهاً وأيادي وأقداماً تملأ الشاشة"[5]، وتحدد أيضاً "التفصيلة التي يمكن أن تكون جزءاً من الديكور. مثل ثقب طلقة الرصاص في جدار أو حتى جزء من إطار سيارة أو قطعة اكسسوار مثل خطاب أو مثل حركة عصبية لأصابع أحد المممثلين"[6].

ويبدو استخدام تقنية اللقطة القريبة في تجسيد الرؤية الشعرية ماثلاً في شعر (حجازي) منذ ديوانه الأول (مدينة بلا قلب)، يقول في قصيدة (مقتل صبي):

"الموت في الميدان طَنّ

العجلات صَفَّرَت، توقفت

قالوا: ابن من؟

ولم يجب أحد

فليس يعرف اسمَه هنا سواه!

---

[1]) جانيتي، لوي دي، **فهم السينما**، ص 27.

[2]) هيرمان، لويس،(2003)، **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، ترجمة: مصطفى محرم، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 170.

[3]) مرسي، أحمد كامل،ووهبه،مجدي، **معجم الفن السينمائي**، ص 33.

[4]) هيرمان، لويس، **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون** ، ص 170.

[5]) المرجع نفسه، ص 171.

[6]) ڤال، يوجين، **فن كتابة السيناريو**، ص 49.

يا ولداه!

قيلت، وغاب القائل الحزينْ،

والتقت العيون بالعيونْ،

ولم يجب أحدْ

فالناس في المدائن الكبرى عَدَدْ

جاء ولدْ

مات ولدْ!

الصدر كان قد همدْ

وارتدّ كفٌ عضّ في الترابْ

وحملقتْ عينان في ارتعابْ

وظلّتا بغير جَفْنْ!"[1].

يوحي منظر الصبي القتيل الذي تجسده اللقطة القريبة بوضوح، حيث "يركز الشاعر على الفعل التراجيدي للموت، تجسيداً للتجربة في كثافةٍ ونفاذ وتأثير"[2] أنه بقي متروكاً على الأرض مدةً دون أن يقترب منه أحد محاولاً إسعافه، فخمود الصدر يدل على انقطاع تيار النفس نهائياً وارتخاء الكف التي كانت قد قبضت على التراب من شدة الألم يعني تسرب الروح من الجسد، وبقاء العينين فاغرتين يؤكد تيبس الأعضاء التي برد الدم فيها، وكل ذلك لا يتم في ثانية، بل يستغرق زمناً أقله دقائق، يسمح بانتشال هذا الصبي والعمل على محاولة إنقاذه، وهذا ما يتوجب فعله في موقف كهذا، لأن البعد الإنساني والإحساس بقيمة الإنسان يحتمان وجود الأمل ببقاء الحياة، ويشكلان دافعاً لمساعدة من يسقط مدهوساً أمام الأعين، ولكن أنى يكون ذلك في عالم المدينة الواسع، الذي يعيش فيه الإنسان وحيداً منفرداً، ويموت مجهولاً، ويستحيل لحظة الموت بفعل عملقة الكثرة لقىً مهملاً للذباب (ذباب القرى)، الذي يبدو أكثر حزناً وحنواً عليه من أبناء جلدته في المدينة، الذين يقتصر تفاعلهم مع الحدث على إلقاء عبارات الشفقة العابرة:

"الموت في الميدان طَنّ

الصمت حطّ كالكفنْ

وأقبلت ذبابةٌ خضراءْ

---

[1] حجازي، أحمد عبد المعطي، **الديوان**، ص 143-144

[2] أبو سنه، محمد إبراهيم،(1996)، كائنات ممكلة حجازي الشعرية، **فصول**، المجلد 15، العدد3، ص 307.

جاءت من المقابر الريفية الحزينه

ولَوْلَبَت جناحها على صبي مات في المدينة

فما بكت عليه عينْ! ……………………………

قد آن للساق التي تشردت أن تستكنْ!

وعندما ألقوه في سيارة بيضاءْ

حامت على مكانه المخضوب بالدماءْ

ذبابة خضراءْ!!"[1].

يقول (سعدي يوسف) في قصيدة (الجيكولو العجوز) من ديوان (الساعة الأخيرة):

"تتعثر كسرةُ خبزٍ في فمه الأدردْ

عُودُ الثقاب يغور بكهفٍ في اللثةِ....

ما أوحشَ هذي الليلة

ما أوحشَ هذا الكرسيَ

وما أوحشَ رائحةَ الأخشابِ وقد نخرتُها الأرَضةُ.

لم يبقَ من البيت سوى غرفتهِ

لم يبقَ من الشعر المسترسل غيرُ تراب القطنِ

ومن سُرُرِ الماضي غيرُ سريرِ حديدٍ وملاءاتٍ صوفْ

لم يبقَ من الجيكولو غيرُ الخد المنتوفْ

ونظرتهِ الذئبية

أحياناً ينظر من غرفتهِ

فيرى الكالبتوسة في الشارعْ...

كم كانتْ خضراءَ

وكم كانت ناعمةً

كم كانت باردةَ الأغصانُ..

لكنَّ الأعوامَ الخمسينْ

جعلتْها خشباً أبرصَ مهجوراً

---

[1]) المصدر نفسه، ص 143،145

خشباً منخوراً
ما أوحشَ هذي الليلة...
تمتدّ يدُ الجيكولو.
يختلط الماءُ ورائحةُ العرقِ المغشوشِ
ورائحةُ الكالبتوسةِ
والشيبِ
وخبزُ الجيكولو. "[1].

يعتمد الإخراج الشعري في تقديم الشخصية المشهدية بالدرجة الأولى على تقنية اللقطة القريبة جداً واللقطة القريبة، حيث يتم التوسل بهما لتجسيد المظهر الفيزيائي لها بطريقة تُجلي وضعها المعيشي وتسمح باستقراء حالتها السيكولوجية، "إن مادة الوجه الجسدية تصبح بفضل التسامي السينمائي مكاناً لبروز مأساة حميمة داخلية تلتقط في كثافتها الأكثر إثارة"[2]، و"المخرج يلجأ إلى اللقطة الكبيرة ليكشف عن حساسيته إزاء الحياة وتصوره لها"[3].

نلاحظ من مراوحة العرض الشعري بين تقريب صورة الوجه والرأس وتكبيرهما، وتسليط الضوء على موجودات المكان أن ملمح الفقد هو الملمح الطاغي على دنيا البطل المشهدي (الجيكولو العجوز)، التي تمثل في حقيقتها الجسد الملموس الحي لنوع من أنواع الأزمات الوجودية التي يواجهها الإنسان بشكل عام، وهذا ما تنطق به بدايةً تضاريس الوجه والرأس، التي بدت مكبرةً على شاشة النص، فقد خلا الفم من الأسنان وأصبح مضغ اللقمة التي تبدو مادتها (كسرة خبز) مؤشراً أولياً على تواضع أو ضنك العيش مهمةً صعبة تنمّ عن غياب أبسط حالات التلذذ والاستمتاع واستحالتها إلى شكل من أشكال المعاناة.

وتجهر الوسيلة المستخدمة في إزالة بقايا الطعام من التجاويف التي أحدثها تساقط الأسنان في اللثة بهذا المستوى المعيشي بصراحةٍ أكثر. وقد تجرد الرأس من غطائه الجميل، ولم يعد يُرى فيه إلا نتفٌ من شيب، وأقفر صحن الوجه من علامات الحيوية والنظارة: (لم يبقَ من الجيكولو غير الخد المنتوف)، وتسربت من العينين –بسبب استيحاش الروح– اللمحة المؤنسة: (النظرة الذئبيّة).

---

[1]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعرية (1)**، ص 25-26.
[2]) آجيل، هنري، **علم جمال السينما**، ص 97-98.
[3]) المرجع نفسه، ص 98.

وتبوح صفحة الوجه بما ينتاب هذا البطل من شعور بالوحشة والوحدة والضيق من العجز، الذي جعله قعيد الكرسي، ومن إحساس بالاستياء والانزعاج من مناخ الغرفة الخانق، المعبأ بشميم الزمن (روائح العفونة)، دلالة القدم والبلى.

وتتجلى في كيان تلك الغرفة معالم الخسارة بوضوح، إذ إنها تشكل العضو الباقي من البيت المتهالك المتهاوي، وهي في طريقها إلى التآكل الآن، تلمس في مقتنياتها –التي لا تكاد تذكر– مرارة الإفلاس وخشونة الحياة وشظف العيش. وحتى المنظر الذي تطل عليه هذه الغرفة، والذي كان يراه (الجيكولو) من النافذة تتراءى في هيئته صور انطفاء النضارة وشيخوخة الجمال والإهمال وعبث الدهر، وهو يشكل بالنسبة لهذا (الجيكولو العجوز) معادلاً موضوعياً، يقرأ بتأمله تاريخه، ويشاهد فيه ذاته، التي تيبست حيويتها وذبلت روحها بفعل الظروف والزمن، وأصبحت كائناً مهملاً مهجوراً، يراقب بصمتٍ تسرب الحياة البطيء منه ومن الموجودات من حوله.

ورغم هذا الخضم من الخريف الحياتي يحاول هذا الكائن اجتلاب النشوة من خرائب الوجود، حتى ولو كانت مشوبةً بالفساد أو النقصان، محفوفةً بالرماد، فهو وإن كان عجوزاً يظل بفعل ما تبقى فيه من نزوع شحيح إلى الحياة (جيكولو)"[1].

وتكتظ الشاشة عند (سامي مهدي) بـــ(الوجوه)، وهذا ما يجسده التكرار التراكمي لكلمة وجه، وصيغة الجمع الدالة على الكثرة، ويبدو من بنية التنكير أنها وجوه لا تنتمي بمحددين، بل إلى مطلق، وهي غير متصلة بأجساد تمدها بالحيوية والحياة، حيث تبدو معادلة الكمال الجسمي ابتداء من الرأس وانتهاء بالقدمين مبتورةً بسبب غياب صور الأقدام، مما يدل على نقص أو خللٍ ما.

وكما تكشف لنا الرؤية الإخراجية فإن مرايا هذه الوجوه لا تعكس أدنى شعور بالندم، ويحتل المساحة العظمى منها الحديد والثلج اللذان يطغيان على ملامحها التفصيلية، وينتهي تزايدها الكثيف على الشاشة إلى لاشيء:

"وجوه. وجوه.

وجوه.

وما مِنْ قدم.

وجوه. وجوه.

وجوه.

---

[1]) الجيكولو كلمة فرنسية تطلق على الرجل المومس (بائع الهوى).

وما مِنْ ندم.

وجوه مصقحة بحديدٍ وثلجٍ

تكاثرنَ حتى العدم.

وجوه / قدم.

وجوه / ندم.

وجوه / عدم. "[1].

ترمز هذه اللقطة الشعرية القريبة، التي بنيت في جزء منها بناءً فلسفياً إلى اختفاء الملمح الإنساني وانطفاء جذوته في الإنسان، حيث تم اختزال الهيئات البشرية في هياكل لوجوه ميتة صماء، قاحلة من أكثر المشاعر ارتباطاً بالضمير (الندم)، قلب الإنسانية النابض، مما يدل على تعطل هذا القلب وتوقفه عن النبض، وجوه مثقلة بالقسوة والجمود، يفضي حضورها الطاغي على شاشة الوجود إلى عدميتها وعدم جدواها، فقد فقدت قيمتها بوصفها الصفحات المشرقة بالملامح الإنسانية وتساوت مع أكثر الأعضاء دنواً وانحطاطاً: (وجوه / قدم)، كما تراجعت مكانة الإنسان بفعل تجرده من الإنسانية من كونه المخلوق الأسمى في الوجود إلى مستوى الأجساد الخاوية من القيمة.

وتلتقي هذه الوجوه/البشر فيما تثيره أو تصنعه من حزنٍ وأسى مع أكثر المشاعر إيلاماً في النفس: (وجوه / ندم). وقد عمّقت القافية المغلقة الإحساس بمدى تبلدها وتحجرها.

يقول (أمل دنقل) في قصيدة (الحزن لا يعرف القراءة) من ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة):

"(جوارب السيدة المرتخية

ظلت تثير السخرية

وهي تسير في الطريق

وحين شدتها: تمزقت..

فانفجر الضحك، ووارت وجهها مستخذية.

---

[1]) مهدي، سامي،(1997)، **مراثي الألف السابع وقصائد أخرى**،(ط1)،العراق–بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، ص 52.

وهكذا أسقطها الصائد في شِباك سيارته المفتوحة

فارتبكت وهي تسوِّى شعرها الطليق

وأشرقت بالبسمات الباكية! "[1].

تشكل اللقطتان القريبتان اللتان اختتم بهما المشهد الحكاية: (فارتبكت وهي تسوي شعرها الطليق، وأشرقت بالبسمات الباكية) مرآة تعكس مشاعر المرأة المأزومة بجلاء، فنحن لا "نرى وجهاً من لحمٍ ودم بل تعبيراً...نرى مشاعر وأمزجة ونوايا وأفكار"[2].

وقد ارتسمت من خلالهما تقاسيم الثيمة المشهدية ارتساماً حياً، فـ"الارتباك علامة الحيرة في سلوك هذا الطريق وتنازع القيم والبسمة المختلطة بالبكاء تعبيراً عن ذروة الانتقام من النفس ومن الآخرين معاً انتقاماً دراميأ مفعماً بالمتعة والألم"[3] يصوران مدى المعاناة النفسية التي يلاقيها أمثال هذه المرأة من الفقراء، فهم وإن أدت بهم ضغوطات المجتمع وقسوة الظروف إلى السقوط والانحدار إلا أن أحاسيس عدم الرضا والخوف والخجل والألم والحزن والمرارة تظل تعتصرهم، ومهما يحاولون مداراة هذه الأحاسيس باصطناع الفرح، إلا أنها لا تلبث أن تطفو على صفحات وجوهم لعنفوانها في دواخلهم.

ونتابع مساهمة اللقطة القريبة في بلورة تفاصيل المشهد الشعري عند (دنقل) أيضاً في قصيدة (رباب) من ديوان (تعليق على ما حدث)، يقول الشاعر:

"جلستُنا الأولى: وعيناكِ المليئتانِ بالفضولْ...

تفتشان عن بدايةِ الحديثِ،

وابتسامةٌ خجولْ..

في شفتيك العذبتين، وارتباكنا يطولْ..

في لحظات الصمتِ والظمأ.

نقَّرتُ فوق مسند المقعد

قلتُ ما يقال عن رداءة الطقس،

تسمرتْ عيناي في استدارة الياقةِ..

في معطفكِ الجميلْ.

---

[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية**، ص 207-208.

[2]) آجيل، هنري، **علم جمال السينما**، ص 97.

[3]) فضل، صلاح،(2002)، **إنتاج الدلالة الأدبية**،(ط2)، القاهرة:مركز الحضارة العربية، ص 40.

وكان صوتُك المغنّى يتحسس الطريقَ في شراييني،

ويمسح الصدأ.

وكنتُ ألوى في رباط عُنُقي،

أربْت ظهرَ قلقي،

أمسح خيطَ العَرَقِ الضئيلْ.

أبصر: شرخاً في زجاج البابِ،

لون الزخرف المنقوش في مفارش الموائدَ،

الوردةَ..وهي تنحني في الكوب..

شقّها الذبول. "[1].

يحل الراوي المشارك في هذا المشهد محل الشاشة في بث المشاعر المرتسمة على الملامح وتكبير بعض الأجزاء الصغيرة في الملابس والأمور الدقيقة لتجسيد لحظات اللقاء الأول بحيوية وتلقائية، تؤكدان مدى انطباع هذه اللحظات في وجدانه، وتشفان عن طفولة العلاقة التي تتلمس خطواتها الأولى عبر النظر، وتوقفاته العابثة أمام الأشياء ريثما يهدأ تراقص المشاعر وتنجلي حُمّى المواجهة الأولى ويستعيد كل من المحبَين اتزانه العاطفي، ويمتلك الجرأة على اجتياز الخطوة القادمة. ولم يقتصر دور اللقطتين القريبتين المبرزتين لصورة الشرخ في زجاج الباب ولمنظر الوردة الذابلة في الكأس على إبراز بساطة مكان اللقاء، التي تقر بتواضع إمكانيات الحبيب المادية كونه الشخص المضيف (صاحب الدعوة) كما هو متعارف عليه دائماً، وإنما أودع فيهما أيضاً نبوءةً تنعب بمأساوية مصير هذه العلاقة، وبما ستؤول إليه من ذبول مخلفةً شرخاً في قلب المحب:

"..لكني أشهدها –الليلةُ– تتكئُ عليهِ..

كما كانت تتكئُ عليّ!

يشبك في إصبعها خاتمه الذهبيّ

وتمرُّ على جبهته بأناملها الرخصة.

....

هل تهجرني الأحزان؟

وأنا أشهد فاتنتي تستدفئ.

---

[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية**، ص 277-278.

في أحضان القرصانْ)"[1].

يقول (إبراهيم نصر الله) في سيناريوهه الشعري العملاق (الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق):

"تُقلّب عينيك في قسماتِ الوجوهِ الغريبةِ

هذا الذي ينحني للجريدةِ

يقرأ في صدرِ صفحتها فَرِحاً

ان أربعةً وثمانينَ من بين مائةِ مستوطنٍ يكرهونَ العربْ

والذي ينتحي جانباً قربَهُ

يتصفحُ وجهكَ يبحثُ عن صفةٍ تستفزُّ انفجاراتِهِ

كي يقوم ويشتم كلّ العربْ

فجأةً تقفونْ..

واحداً

واحداً

واحداً

أربعهْ

هبت النارُ وارتفعتْ في المدى زوبعهْ

: فلنحدد مسارَ الدقائقِ ما بيننا..

رحلة الحافلهْ

سوفَ نمضي لغزةَ

أمي على عتبةِ الدارِ تتبعُ نجمتَها

إن تأخرتُ، تذبل وردتُها

و أنا لا أحبُّ التوابيتَ والوردةَ الذابلهْ"[2].

---

[1]) المصدر نفسه، ص 279.

[2]) نصر الله، إبراهيم، **الأعمال الشعرية**، ص 365-366.

يقدم الشاعر المادة الصحفية التي كان الراكب اليهودي سعيداً بقراءتها، وكان الفدائي الفلسطيني يلحظها عن بعد بأسلوب اللقطة القريبة، حيث يتم تكبير حجم الحروف على الشاشة وتقترب الكاميرا قليلاً من الصحيفة ليتسنى للمتلقي معرفة فحوى الشيء المعروض الذي يدور حوله الحدث، وهي تختزل في مضمونها قضية الصراع العربي الإسرائيلي، فجوهر المسألة أن الطارئين على الأرض يكنون ألد العداء لأصحابها ويفرحون كلما ازداد منسوب هذا العداء، واتسعت شريحة المعادين. وقد جاء إيرادها عند بلوغ الحدث الدرامي الذروة، أي مباشرة بعد دخول الفدائيين الأربعة الحافلة الإسرائيلية بمثابة الصافرة التي تصيح بهؤلاء الفدائيين بأن ساعة الصفر قد أزفت وأن عليهم أن يطلقوا صراح شجاعتهم ويهبوا لمواجهة العدو ببسالةٍ مطلقة.

وقد يكون التأثير الدرامي للقطة الشعرية القريبة أكثر عمقاً عندما تكون مقترنة بالمونولوج، ففي حين نرى عند (نصر الله) صورة رأس الفدائي وهو يتلقى ضربات هراوات العدو، ثم تقترب الكاميرا قليلاً لتسليط الضوء على الجبهة الدامية ونشاهده بعد ذلك وهو يصطدم بالعتمة أثناء فقء العينين نسمع في الوقت ذاته صوت الأم الذي يجيء على هيئة هاتف داخلي يحثه على الثبات وعدم الإنحناء، فقد تمثلت فيه وفي أمثاله من الفتيان الأبطال أجمل وأرقى معاني الرفعة (ففي كل زهرة فل هنا ارتفعت نخلة واستطالت حصون). من خلال هذا التوازي البصري/الصوتي، أي بين رؤية صورة الملامح الطاهرة وهي تهشم وتشوه وتقتلع وبين سماع الهاتف الباعث على مزيد من الصبر والاحتمال استطاع الإخراج الشعري أن يستبطن وعي الفدائي الذي كان يغالب العذاب والألم ويتحدى وحشية القتل بروح الصمود، التي يأبى صاحبها الموت إلا واقفاً عالي الهامة كالأشجار.

"الهراوةُ تهوي على الرأسِ...

لا بأسَ

– إرفعْ جبينكَ يا ولدي وانتصب عالياً

في كلّ زهرة فُلٍّ هنا ارتفعتْ نخلةٌ..

واستطالتْ حصونْ

دماءٌ على الجبهةِ النبويةِ

عاصفةُ الألم المرِّ في الصدرِ

تحتَ الضلوعِ التي تتهشمُ

– ارفعْ جبينكَ يا ولدي وانتصب عالياً

في كلّ زهرةِ فُلّ هنا ارتفعت نخلةٌ

واستطالت حصونْ

ها أنتَ تثْقلُ بالطعناتِ..وشهوةِ هذه الهراوةِ للدّم

ما الفرقُ بينَ الهرواةِ واليدِ؟

لا فرقَ

– فارفع جبينكَ يا ولدي وانتصب عالياً

في كلّ زهرة فُلّ هنا ارتفعت نخلةٌ

واستطالتْ حصونْ

ها أنتَ تهوي.. انتبه .. أنت تهوي

ومن كلّ صوب تجيءُ لترفعَ وجهكَ للشمس كلّ الغصونْ

– فارفع جبينك يا ولدي وانتصب عالياً

في كلّ زهرة فُلّ هنا ارتفعت نخلةٌ

واستطالتْ حصونْ

هم يقتلونكَ لا ريبَ

هذي الأيادي–المخالبُ أين تراها تُغيْرْ

عتمةٌ..

عتمةٌ

إنهم، إنهم يفقأون العيونْ

– فارفع جبينكَ يا ولدي وانتصب عالياً

في كلّ زهرةِ فُلّ هنا ارتفعت نخلةٌ

واستطالت حصون"[1].

(ب) زاوية الكاميرا الشعرية: (نظرة عين الطائر):

يُشير مصطلح زاوية التصوير أو وجهة النظر (View point) في السينما إلى "موضع الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره، مقارناً مع مستوى نظر الإنسان، عندما يرى هذا الشيء من البعد

---

[1]) نصرالله، إبراهيم، **الأعمال الشعرية**، ص 376–378.

العادي. وهو يختلف باختلاف وضع كل من الناظر والمنظور، قد يكون فوق أو تحت مستوى النظر، من بعيد أو قريب، متحركاً أو ثابتاً....وما إلى ذلك"[1].

وللزوايا أثر فعّال في درمنة معنى اللقطة، أي تقديمه بأسلوب فني غير مباشر لإحداث التأثير الدرامي المطلوب، فـ"إن الزاوية التي تصور منها اللقطة يمكن أن تقوم بدور (التعليق) من قبل المؤلف على الموضوع، بمعنى ما يمكن تشبيهه الزوايا بما يستخدمه الكاتب من صفات. وكثيراً ما تعكس الزاوية موقفه تجاه موضوعه. وإذا كانت الزاوية بسيطة يمكن لها أن تقوم بفعل نوع من التلوين العاطفي الدقيق. وإذا كانت الزاوية متطرفة يمكن لها أن تمثل المعنى الرئيسي للصورة. إن التقسيم إلى شكل ومضمون يصبح عديم المعنى بصورة خاصة ضمن هذا الفحوى. إن صورة رجل تم تصويره من زاوية مرتفعة توحي في الواقع عكس المعنى الذي توحي به صورة نفس الرجل وقد أخذت من زاوية منخفضة. إن المادة الموضوعية واحدة بشكل مطلق في كل صورة، ومع ذلك فإننا إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار المعلومات التي نستخلصها من الصورتين فإن من الواضح أن الشكل هو المضمون والمضمون هو الشكل"[2].

وللزوايا أيضاً دور مهم في توجيه عملية التلقي، فكما هو معروف أن بإمكان "آلة التصوير السينمائية أن تعرض للجمهور ليس فقط ما يمكن رؤيته، ولكن أيضاً كيفية رؤيته. وأساساً فإن الزاوية التي تصور منها الكاميرا اللقطة هي التي تحدد كيفية النظر إلى اللقطة"[3].

وقد أدرك الشاعر العربي المعاصر الإمكانات الفنية الكامنة في تقنية زوايا الكاميرا في السينما، وحاول استثمارها في بناء نصه الشعري ليضمن له مزيداً من الموضوعية والشمولية والحداثة، فثمة دائماً في نصوصه المتكئة على هذه التقنية ناظر يأخذ موقع الكاميرا، متخيراً زاوية معينة لتصوير المشهد الشعري، يتم تحديدها عبر التعيين المكاني لهذا الناظر، وتحديد موضع المشهد المنظور بالنسبة له قياساً لمستوى النظر (فوق النظر أم تحت النظر).

وتبدو زاوية (عين الطائر) بوصفها الزاوية الأكثر دراميةً وتطرفاً وإيحاءً أكثر أنواع زوايا التصوير السينمائي حضوراً في القصيدة العربية المعاصرة، وهي زاوية مرتفعة جداً، تسمى اللقطة التي تؤخذ منها باللقطة المشرفة أو لقطة عين الطائر (Bird's eye view)، وهي "لقطة عامة من ارتفاع كبير، وكأنها نظرة يلقيها طائر، يحلق في الفضاء، ويشرف على ما تحته من منظورات وكائنات. وهي

---

[1]) مرسي، أحمد كامل، ووهبه، مجدي، **معجم الفن السينمائي**، ص 384.
[2]) جانيتي، لوي دي، **فهم السينما**، ص 30.
[3]) هيرمان، لويس، **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، ص 192.

أقرب ما تكون إلى المسقط الرأسي، وقد تكون بميل مثل تصوير الأهرامات من طائرة، أو جوانب القاهرة والنيل من البرج، أو تصوير بير السلم من دور علوي ....الخ"[1].

ويؤدي تطرف زاوية عين الطائر في الارتفاع إلى جعلها "الزاوية الأكثر تشويشاً بالنسبة لكافة الزوايا، إذ إنها تشتمل على المشهد مصوراً من فوق الرأس، وبما أننا نادراً ما نشاهد الأحداث من هذا المنظور فإن المادة الموضوعية لمثل هذه اللقطات قد تبدو أول الأمر غامضة، ولهذا السبب يميل المخرجون إلى تجنب هذا النوع من مواقع آلة التصوير. ولكن هذه الزاوية ضمن بعض الأطر قد تكون مؤثرة للغاية"[2]، فـ"من الناحية الفعلية تمكننا لقطات نظرة الطائر من التحويم فوق المشهد كآلهة متكاملة العظمة. في الواقع توحي اللقطة بقوة بالمصير والقدر المحتوم. الناس المصورون يظهرون بحجم النمل تافهين وفي قبضتنا تماماً. ويفضل المخرجون الذين تدور مواضيعهم حول فكرة القدر مثل هتشكوك وفرتز لانج مثلاً – مثل هذه الزوايا، وفي بعض الأحوال يستخدم هؤلاء لقطة عين الطائر في لحظة –الضربة الكبرى للمصير–"[3].

تتجلى تقنية زاوية عين الطائر عند (محمود درويش) في واحدة من أكثر قصائده استشرافاً لمصير الذات، –بوصفها ذاتاً فلسطينة– عبر إطلالة واسعة على التجربة الماضوية بكل أبعادها، وهي قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد)، التي استهل بها الديوان الذي أودعه سيرته، وهو ديوان **(لماذا تركت الحصان وحيداً)**: "في لماذا تركت الحصان وحيداً أسجل ما يشبه السيرة، وأعيد تأليف ماضيّ"[4].

تتكفل زاوية الرؤية في هذه القصيدة بتحديد المسافة الفاصلة بين الناظر (الأنا الشاعر) والمنظور (الماضي)، وهي زاوية مطلة مشرفة تنظر بعيني طائر من الأعلى إلى الأسفل، تخيرها الشاعر ليطل من قمم الحاضر على أغوار الماضي إطلالة شاملة، تحيط بكل ما يود رؤيته من تفاصيل المشهد الذاكراتي، فـ"لكي يتبنى المراقب وجهة نظر ذات نطاق واسع كهذه، تطل على المشهد بكامله، فلابد له أن يتخذ موقعاً مشرفاً على الحدث"[5]، وهذا ما يكشفه افتتاح النص بالفعل (أطل) "الحاوي لمعنى

---

[1]) مرسي، أحمد كامل، ووهبه، مجدي، **معجم الفن السينمائي**، ص 35.

[2]) جانيتي، لوي دي، **فهم السينما**، ص 31.

[3]) المرجع نفسه، ص 34،31.

[4]) صالح، فخري،(1996)، لماذا تركت الحصان وحيداً /عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة، **فصول**، مجلد(15)، ع(2)، ص 239.

[5]) أوسبنسكي، بوريس، (1999)، **شعرية التأليف/بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي**، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ص 75.

الرؤية والمعبر _أيضاً_ عن وجهة نظر شمولية"[1]، واستخدام التشبيه الذي "يوحي بالثبات والإطلالة على المكان المحيط (كشرفة بيت). إن العالم منكشف هكذا وبصورة سافرة أمام العين التي تشاهد"[2]. "أُطِلُّ كَشُرْفة بَيْتٍ، على ما أُريدْ"[3]، وقد شكلت هذه الزاوية الفوقية _والتي يؤكد التكرار المتزايد للفعل أطل التزامها كزاوية للتصوير على مدار النص_ وجهة النظر في هذه السيرة المروية شعراً، وهي وجهة نظر تستمد تكنيكها من آلية الرصد المتبعة في تقنية عين الطائر في السينما، إذ إنها "تفترض الرؤية من مكان عالٍ، وتستلزم آفاقاً شاسعة"[4]، لذلك أطلق عليها النقاد وجهة نظر عين الطائر.

وقد أوضح (حاتم الصكر) ذلك أثناء تناوله لهذه القصيدة ضمن دراسة شاملة لهذا الديوان: "تدعو وجهة نظر الشاعر في هذا العمل: وجهة نظر عين الطائر التي تمسح الفضاء من أعلى، لأن الشاعر اختار الفعل (أطل) الذي يقتضي نظراً من الأعلى إلى الأسفل، فكأن الحاضر كامتداد للزمن الماضي، يقف الشاعر عنده، أي في الأعلى ليتأمل ماضيه في قرارة ذكرياته. ولعل استخدام الفعل (أطل) مكرراً في المفتتح هو الذي شجع على اعتبار الرؤية هي رؤية عين الطائر المطل على هاوية من ارتفاع .... ويعزز ذلك استخدام الشاعر الجار والمجرور (من بعيد) مع الحال (قادماً)، فهو عائد، في لجة الذكريات، من ماضيه"[5].

ومن موقعه الكاشف الماسح لآفاقٍ ممتدة ومديات واسعة يطلعنا (درويش) عبر سلسلة من اللقطات البانورامية على ما يرى، وتشكل كل مجموعة من هذه المنظورات حقلاً بصرياً، يصور بعداً من أبعاد سيرته، ونلاحظ تفاوت هذه الأبعاد في تنائيها الزماني، فمنها ما يطل من الماضي البعيد، ويومض بعضها من الماضي السحيق، ويتعلق جزء منها بالمستقبل المأمول، فعلى الصعيد الاجتماعي الواقعي نشاهد بعض التفاصيل المجسدة للمأساة الفلسطينية، حيث تقف الرؤية عند صورتين مؤلمتين، الأولى لأبناء الأرض ممثلين بأصدقاء الشاعر الذين أصبح تلقي أخبار الأهل من البعيد قوتهم وشرابهم اليومي، وهدهدة النفس وتسليتها بقراءة الروايات وسماع الاسطوانات المشرقة بالأمل مهربهم الوحيد من واقعهم المر. وأما الثانية فهي لجنود الاحتلال وهم يمارسون عمليات تغريب المكان لتهيئته للمستوطنين الجدد، حتى غدت العناصر الدخيلة الطارئة: (شاحنات الجنود، كلب الجار المهاجر، الوردة الفارسية، سياج الحديد) تملأ الفضاء:

---

[1]) هياس، خليل شكري، **القصيّدة السير ذاتية/بنية النص وتشكيل الخطاب**، ص 219.
[2]) صالح، فخري، **لماذا تركت الحصان وحيداً /عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة**، ص 240.
[3]) درويش، محمود، **الأعمال الجديدة الكاملة1**، ص 277.
[4]) خالد، خالد حسين، **المكان في الرواية الجديدة**، ص 106.
[5]) الصكر، حاتم، **مرايانرسيس**، ص 166.

" أُطِلُّ كَشُرْفة بَيْتٍ، على ما أُريدْ

أُطِلُّ على أصدقائي وهم يحملون بريدَ

المساء: نبيذاً وخبزاً،

وبعضَ الرواياتِ والأسطواناتْ...

أُطِلُّ على نَوْرَسٍ، وعلى شاحنات جُنُودْ

تُغَيِّرُ أشجارَ هذا المكانْ.

أُطِلُّ على كَلْبِ جاري المُهَاجِرِ

مِنْ كَنَدا، منذ عامٍ ونصف...............

أُطِلُّ على الوَرْدَةِ الفارسيّةِ تصعَدُ
فوق سياج الحديدْ"[1].

أما البعد التراثي القومي المشع بالرمز فيتمثل في:

"أُطِلُّ على اسم ((أَبي الطَّيِّب المُتَنبَّي))،

المسافر من طبريَّا إلى مصر

فوق حصان النشيدْ.............................

أُطِلُّ على المفردات التي انقَرَضَتْ في ((لسان العربْ))"[2].

ويسطع البعد الحضاري والتاريخي للمكان السيري المتجذر قداسةً من خلال:

" أُطِلُّ على موكب الأنبياء القُدامى

وهم يَصْعَدُون حُفَاةً إلى أُورشيلم

وأَسَأَلُ: هَلْ من نَبيٍّ جديدٍ

لهذا الزمان الجديدْ.......................

---

[1]) درويش، محمود، **الأعمال الجديدة الكاملة1**، ص 277–278.

[2]) المصدر نفسه، ص 278، 279.

أُطِلُّ على جذع زيتونةٍ خبَّأتْ زكريّا"[1].

وثمة إطلالة على الحضارات الإنسانية الكبرى باعتبار أن الحضارة الفلسطينية امتداد لها، وعليه فإن القادمين من المجتمعات المهمشة على خارطة الحضارة الإنسانية لا يملكون الحق في أرضها مهما حاولوا إدعاء مكانتهم الحضارية والوقوف عنوةً في صفوف مصافي الأمم:

" أُطِلُّ على الفُرْس، والرومِ، والسومريّين،

واللاجئينَ الجُدُدْ... "[2].

ونلمح البعد الطفولي في:

" أُطِلُّ على صورتي وَهْيَ تهرب من نفسها

إلى السُلَّم الحجريّ، وتحمل منديل أُمّي

وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عُدْتُ

طفلاً؟ وعدتُ إليكِ .... وعدتِ إليَّ"[3].

وهنالك منظورات من الموروث الديني ومن الإبداع الأدبي تلمح إلى جبروت وسطوة القوي الذي لا يكفّ عن تدمير وسحق واستنزاف الأضعف في كل زمان، وقد يتمثل في هذه المرئيات جوهر الصراع مع الآخر:

" أُطِلُّ على عِقْد إحدى فقيراتِ طاغورَ

تطحنُهُ عَرَبَاتُ الأمير الوسيمْ....

أُطِلُّ على هُدْهُدٍ مُجْهَدٍ من عتاب الملكْ"[4].

ويتوج هذه الأبعاد بالبعد الاستشرافي المطل على المصير المحتوم والمستقبل المأمول المرسوم بلغة الاقتراح:

" أُطِلُّ على ما وراء الطبيعة:

---

[1]) المصدر نفسه، ص 279.

[2]) المصدر نفسه، ص 280.

[3]) المصدر نفسه، ص 279.

[4]) المصدر نفسه، ص 280.

ما ذا سيحدث.... ماذا سيحدث بعد الرماد؟

أُطِلُّ على جَسَدي خائفاً من بعيدْ...
أُطِلُّ كَشُرْفَةِ بيتٍ، على ما أُريدْ

أُطِلُّ على لُغَتي بَعْدَ يَوْمَيْن. يكفي غيابٌ
قليلٌ ليفتَحَ أَسْخِيلْيُوسُ البابَ للسِلْم،
يكفي
خطابٌ قصير ليُشعل أنطونيو الحرب
يَدُ امرأةٍ في يدي
كي أُعانق حُريَّتي
وأن يبدأ المدُّ والَجزْرُ في جَسَدي من جديدْ"[1].

ورغم أن معظم اللقطات هي منظورات ماضوية إلا أننا نظل نستشعر ثقل الحاضر من خلال وجود الرائي (أنا الشاعر) ومن خلال صيغ السؤال المفعمة بالتمني والحلم: (وأَسَأَلُ: هَلْ من نَبيٍّ جديدٍ لهذا الزمان الجديدْ.....، ماذا سيحدث لو عُدْتُ طفلاً؟ وعدتُ إليكِ .... وعدتِ إليَّ)، فــ"هذا المشهد الذي يطل عليه القارئ ليس ماضياً خالصاً، بل هو معجون بعناصر الحاضر وشروطه، بجروحه وتمزقاته. ومن هنا، تبدو الحركة السريعة بين أشياء الماضي والتاريخ والحاضر والمستقبل. إن العين المراقبة للراوي_الشاعر تتحول ما بين سطر وآخر إلى عين داخلية، ثم إنها سرعان ما ترتد إلى المشهد الخارجي لتعيد التقاط التفاصيل اليومية البسيطة في محاولة للبقاء قريباً من اللحم الحي للواقع، من المشهد الذي تستطيع العين المراقبة التشديد على واقعيته"[2].

وينهض المشهد العام في قصيدة (الطائر) لــ(إبراهيم نصرا الله) على نظرة عين الطائر السينمائية، فثمة طائر يمسح الكون من ارتفاع شاهق، يسمح له بالإحاطة بكل تفاصيل المشهد

---

[1]) المصدر نفسه، ص 280–281.

[2]) صالح، فخري، **لماذا تركت الحصان وحيداً/عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة**، ص 240.

الأرضي لـــ"أن النظرة الفوقية تحمل الكثير من الاحتواء لأهم الأركان في المخطط الأرضي"[1]، ويمكّنه من التحويم كإله عظيم فوقه، وثمة في الأسفل إنسان منظور إليه من الأعلى:

"أُحدقُ من قمةٍ

فأرى الناسَ تسعى طيوراً

هي الأرضُ.. كانتْ سمائيَ منذُ وُلدْتُ

وكانَ الفضاءُ طريقي

وحقلي الذي أتناسل فيهِ

وأزرعهُ بالأغاني

وهذا جناحيَ

قد كانَ في البدءِ بعضَ الأماني

تدورُ الليالي..

وتعلو بيَ الأرضُ

أعلو بها

وتظلُّ معلقة في زماني

تدورُ الليالي

تدورُ الليالي"[2].

ومن خلال قطبي هذه الزاوية: الفوقي السماوي والسفلي الأرضي يستوحي (نصر الله) آلية بناء الرمز في هذه القصيدة، القائم على ثنائية الروح، ممثلاً بالطائر، والجسد، مرموز إليه بالإنسان، فقد تم استثمار ما توحي به نظرة عين الطائر من بعد إلهي للناظر وبعد تحجيمي للمنظور إليه وتسخيرهما في خدمة طرفي الثنائية التي انشطر إليها موضوع القصيدة، الأول الروحي السمائي والثاني الجسدي الواقعي، ولا مراء ما لهذه الثنائية من بعد صوفي سيخيم على القصيدة عموماً[3].

يباشر الطائر الروح من موقعه المهيمن مراقبة من هم دونه البشر الأجساد (أناس هذا العصر)، الذين تصاغروا وغدوا بحجم النمل تافهين، "لأن التصوير من أعلى إلى أسفل يرمي في الواقع إلى تصغير الشخص، إلى سحقه معنوياً بخفضه إلى مستوى الأرض، إلى جعله شيئاً مغموراً

---

[1]) داوود، عشتار محمد،(2008)، **تشظي الحلم في شعر إبراهيم نصرالله/قصيدة الطائر أنموذجاً**، من كتاب: سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد/قراءة في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصرا الله، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد (ط1)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 29.

[2]) نصر الله، إبراهيم، **الأعمال الشعرية**، ص 327-328.

[3]) ينظر: داوود، عشتار محمد، **تشظي الحلم في شعر إبراهيم نصرالله/قصيدة الطائر أنموذجاً**، ص 31.

في حتمية لا يمكنه تخطيها وكأنه لعبة للأقدار"[1]، كاشفاً عوراتهم التي تنأى بهم عن السمو والرفعة، فهم يبدون _وفقاً لهذا المنظور_ غارقين في تيه لا حدود له، تظل أسئلتهم معلقةً دون إجابات أو مخبوءةً في الصدور:

"ولكمْ تيهكمْ في مدى الأسئلهْ

أسئلهْ !!

أسئلهْ !!

السؤالُ هنا رابضٌ في المساءِ كذئبٍ

هنا رابضٌ في الضلوعْ

وفي رجفةِ الغِصنِ

في أفق لا يراهُ الشجرْ

والسؤال دَمٌ يتدفقُ من كلّ رابيةٍ جدولاً من شررْ"[2].

مذعنين إلى ذلهم وانكسارهم، غير قادرين على التحرر من سجن البدن وتلبية دعوة الروح للانطلاق في الأرض فاعلين:

"هو الرعدُ ثانيةً

فانحنيتمْ

عرفتُ بأن الجناحَ سيبقى لنا معشر الطيرِ

لا غيرنا

ولكم ظلكمْ عالقاً بخطاكمْ

كبحرِ الظلامِ

وأوتادِ ثيرانكمْ والخيامْ "[3].

مصفدين بخوفٍ يقزمهم ويبلد الحياة فيهم، ويظلون مسلوبي الإرادة، لا يحركون ساكناً للانعتاق من المادية التي أحالتهم إلى أنصاف أصنام، وللارتقاء بإنسانيتهم من خلال الإمساك بشطرها الأسمى:

"هنالكَ حينَ فقدتُ ارتفاعات قاماتكمْ

---

[1]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائية**، ص47.

[2]) نصر الله، إبراهيم، **الأعمال الشعرية**، ص 328.

[3]) المصدر نفسه، ص 331.

واستحالتْ رؤوسكمُ حجراً بارداً في الرمادْ

ارتفعتْ

وماذا رأيتُ؟

رأيتكمُ موثقينَ إلى رعبكم في الوهادْ

وما من يدٍ تقبض الأفقَ من عنقهِ

فوقَ ظهرِ جوادْ

هَلُمي إليَّ اتبعيني منائرَ أيتها الروحْ

نُخلفهُم حجراً في السفوحْ

نشيداً بلا شفةٍ ولسانٍ

وحقلَ جروحْ

اتبعيني هنالكَ أيتها الروحْ

سنأتي اليهمْ إذا ما تكاثرتِ الخيلُ فيهمْ..

بأغنيةٍ..ونجومٍ بعيدهْ

سنأتي اليهمْ نعلمهمْ

كيفَ تبني الطيورُ –وفي كلّ يومٍ– سماءً جديدةْ"[1].

يسود عالمهم صمتٌ مطبق، ينم عن خنوع بعيد الأمد، أفقدهم وسيلة التعبير عن الذات:

"تدافعتِ الريحُ في صدركمْ

صهلتْ مهرةٌ

هدرَ النهرُ

كلٌّ له لغةٌ

ولكمْ صمتكمْ

وكلٌّ له شمسُهُ

ولكمْ ليلكمْ

ستفرُّ المعاني طويلاً

لأنَّ الكلام

حائطٌ غامضٌ

---

[1]) المصدر نفسه، ص 331-332.

لا تحيطُ به اليدُ

مُتَّسِعٌ..

صامتٌ تتكسرُ فيه السّهامْ

جسدٌ لا يُرى

ورسائلُ من لا مكانٍ

يجيءُ بها

الف سربِ حمامْ

فماذا تقولونَ في لغةٍ فضةٍ ورخامْ

وخمسونَ بحراً تهزُّ حناجرَكمْ

وتبعثرُ أجسادكمْ

شيدوا لغةً واستروا روحَكمْ"[1].

يظلون يدورون في فلك أجسادهم دون أدنى محاولة للانطلاق في الأرض معمرين وباعثين للحياة، تدولبهم نظرتهم الضيقة في أماكنهم إلى يوم يبعثون:

"ارتفعتُ بعيداً

وطفتُ السماواتِ سبعاً

فأيقظتُ خلفَ الجبالِ القرنفلَ

حرضتُ نخلَ الصحاري

وصفصافَ وديانِ أرضِ الشمالْ

وإذ عدتُ حاصرتُكمْ بالسؤالْ

وانتمْ تدورونَ حول خطاكمْ

تدورونَ..

لم تعرفوا بَعدُ أن الدروبَ ارتحالٌ جديدْ

تدورونَ

لكنّها الروحُ مشدودة لضلوع الاقامهْ

كأنكمُ منذُ بدء الخليقةِ

---

[1]) المصدر نفسه، ص 333-334.

تنتظرونَ على سفرٍ أن تقومَ القيامهْ!!!!!!!!!!"[1].

ويستمر الطائر في تعرية إنسان هذا الواقع عبر كشف مزيد من مشاهداته الفوقية البصرية التي يبدو فيها التناقض واضحاً بين إيجابية فعل الروح وبوار فعل الجسد:

"ها أنا الآنَ وحدي

وأبصركمْ

تحبسونَ ارتعاشَ أصابعكمْ

تجمعونَ الغموضَ بصرختكم _حولنا_

وأرى الشمسَ في يدكمْ تتكسَّرْ

ها أنا الآنَ وحدي على قمةِ الكونِ

أسندُ هذا المدى

ودمي نازفٌ يتعثرْ

لا أرقبُ الآنَ نجماً يطلُّ

ولا عابراً يمسحُ الحزن عن خضرةِ الروح

هذي حقولٌ من النارِ تنهضُ فيّ

تحرضُ أرواحَكم ضدكمْ

ثم تحملني من رحيلي إليَّ

أرى ما أرى

ثُلةً من رجالٍ

وبعض نساء على السفح

يحتشدونَ

لكي يوقفوا زحفَ أجسادهمْ نحو روحي!"[2].

ويؤدي به ضيقه مما يراه من تثاقلهم المادي بسبب تغييبهم للجانب الروحي وانشدادهم إلى طينيّةٍ تعيدهم سيرتهم الأولى وتقعدهم عن دورهم الفاعل في الأرض إلى مخاطبتهم بلفظة (جسد):

"...وعدتُ إذنْ مرةً ثانيهْ

---

[1]) المصدر نفسه، ص 334-335.

[2]) المصدر نفسه، ص 337-338.

...وأتيتُ اليكمْ

هززتُ يداً..كتفاً..غفوةَ..جثةً كاملهْ

ما تحركَ فيكمْ صدىً أو أحدْ

قلتُ هذي بدايةُ عودتكم للترابِ

صرختُ: انهضوا .. يا جسدْ!"[1].

نلاحظ كيف أدى استناد النص في تشكيله إلى نظرة عين الطائر إلى توسيع فضاء الرؤية وتمكينها من احتواء جوانب عديدة تحيط بمجمل الموقف الفكري المعروض فيه.

ويبني (سامي مهدي) قصيدته الموسومة (بانوراما) من ديوان (سعادة خاصة) على أساس نظرة عين الطائر السينمائية، فثمة مشاهد يتابع من أعالي التلال مشهد الحياة في مدينة تقيم في الأسفل، وتكشف مرئياته المتنوعة، المشكلة لبانورامية النص الكثير من أبعاد هذا المشهد، فهي _وفقاً لما ترينا هذه المنظورات البانورامية_ بلدة تمور بكل أسباب الحياة المطمئنة الهانئة، المحفزة على العمل والجد، تشعل كل من يقصدها زائراً بالسعادة:

"ها أنا الآن أرقبها من أعالي التلال

وأرى ماءها

وبساتينها

وملاعب صبيتها في الظلال

وأرى أهلها يزرعون

ونسوتها يحتطبن

وزوارها يمرحون"[2].

وتمكّن نظرة عين الطائر هذا المشاهد _بحكم تغطيتها لآفاق واسعة_ من رؤية ما قد يخفى على سكان هذه المدينة، إذ تكشف إحدى اللقطات عمّا تخبئ الأرض في باطنها من خطر يحيق بالمكان وأهله، ويزعزع سكينة المشهد النصي:

"وأرى عند مهوى الطريق

شبحاً يتربص

---

[1]) المصدر نفسه، ص 335.

[2]) مهدي، سامي،(2001)، **سعادة خاصّة**، (ط1)،العراق– بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة، ص 49.

من مكمن غائر في الشقوق"[1].

وتسعفه هذه الزاوية المطلة على مسح مشارف المدينة المنظورة، ورؤية القادمين إليها، فثمة فارس على ظهر جواده متجه صوبها، تظل العين ترقب تحركاته التي يحول البعد دون التيقن بما تنطوي عليه من دلالات، فقد يكون تقليبها من عدة احتمالات هو الضمان الوحيد لوثوقيّة الرؤية وحيادية التصوير، اللتين يرسخهما الحضور الطاغي للفعل (أرى) الدال على المشاهدة العيانية وليس التصور الذهني، فـ"شعرية الرؤية البانورامية للنص تتأسس عن طريق توظيف الشاعر وتكراره للفعل المتعدي (أرى) الذي تكرر على طول النص ست مرات، من دون أن تتحول دلالته من فعل الإبصار إلى فعل الاعتقاد، إذ إن استخدام الفعل بمعنى الإبصار يثبت صدق الإدعاء، وحساسية العين الرائية في تشييد ماديات النص. ولو قدر للشاعر أن يستخدم الفعل (أرى) بمعنى الاعتقاد لفقدت اللقطة حساسيتها، لأن الاعتقاد لا يمكنه جمع شتات المشهد واحتواء فضائه"[2].

"وأرى فارساً قادماً من بعيد

فوق ظهر جواد يغير به

وأراه

وهو يستوقف العابرين،

يكلمهم،

أو يؤنبهم،

ثم يمضي الى مبتغاه

... وها هو قد وصل الآن باب المدينة

والناس تسعى اليه

وتحف به،

وهو يومي بكلتا يديه

أتراه يبشرهم؟

أم يهددهم؟

أم ترى هو يسألهم ويعيد السؤال؟"[3].

---

1) المصدر نفسه، ص 40.

2) شهاب، أثير محمد(2002/9/14)، عين الطائر بين رؤية المؤلف وبانورامية الراوي/قراءة في قصيدة(بانوراما)لسامي مهدي،**جريدة العراق**، دار العراق للصحافة والنشر، ص 8.

3) مهدي، سامي، **سعادة خاصة**، ص 49-50.

نلاحظ كيف تم "توصيف قيمة الحوار المفترض _عن بعد_ والذي لا يقوم إلا على أساس الإشارة والإيماء (وأراه وهو يستوقف العابرين يكلمهم أو يؤنبهم). ثم تستمر عملية التصوير عن بعد بزرع الافتراضات والاحتمالات في دلالة المشهد، دون فرض أية دلالة معينة عليه، نتيجة بعده"[1]. "كل شيء له صورة ولصورته رؤية واحتمال"[2].

ورغم تغريب المكان والزمان إلا أن مأساة العراق تظل باديةً في هذه البانورامية المصورة من الأعلى البعيد، فثمة إيماء إلى صناعها: الصراعات الداخلية: (وأرى عند مهوى الطريق شبحاً يتربص من مكمن غائر في الشقوق)، والمحتل الأجنبي: (وأرى فارساً قادماً من بعيد) الذي دخلها تحت مظلة التحرير والتخليص، مستخدماً كل ما يملكه من أساليب الخداع والقوة والقمع والتضليل والمراوغة حتى أصبحت هذه البلاد القريرة الآمنة الطافحة بالخيرات نهباً لهاتين الجبهتين الضاريتين. ويقف الرائي المطل على المشهد من علٍ، المكتفي بالتطلع والتصوير في صف أصحاب القرار الذين وقفوا من هذه المأساة الإنسانية موقفاً سلبياً، فظلوا يرقبونها عن بعد، متحصنين بتغييب الرأي.

---

[1]) شهاب، أثير محمد، عين الطائر بين رؤية المؤلف وبانورامية الراوي، ص 8.
[2]) مهدي، سامي، **سعادة خاصة**، ص 50.

ثانياً: المونتاج:

يستند المونتاج السينمائي أو التوليف _كما يسميه البعض_ في آلية عمله إلى مبدأ الاختيار والتنظيم، "فهو مؤسس على تراكب اللقطات تراكباً هدفه إحداث تأثير مباشر دقيق، نتيجة لصدمة صورتين. والتوليف في هذه الحالة يرمي إلى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة"[1]، حيث يتم "استخدام المقابلة في الجمع بين اللقطات لتشكيل المضمون والصورة"[2]، أي "ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحوٍ معين بحيث تعطي هذه اللقطات _من خلال هذا الترتيب_ معنى لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة"[3]. وعلى هذا الأساس فإن "عملية المونتاج السينمائي لا تتم وفقاً للتسلسل الطبيعي للحدث وإنما وفقاً للأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج"[4].
"كان المخرجون السوفييت بدروهم يحصلون على تأثيراتهم الدرامية بضم لقطات منعدمة الصلة بعضها إلى بعض"[5].

وهذا هو المبدأ العام الذي نهضت عليه نظرية المونتاج عند (سيرجيه أزنشتين) الذي يعد من كبار المنظرين لفن المونتاج السينمائي، والذي اشتهر به كثيراً"[6]، فقد "تبين أيزنشتين أن اللقطات المنعدمة الصلة يمكن ضمها بعضها إلى بعض فتوحي بشيء آخر غير مجرد حاصل جمع اللقطات. ويشرح أيزنشتين نظريته هذه في كتابيه "الإحساس الفيلمي" و "الشكل الفيلمي". ويورد فقرة من قصيدة بوشكين المسماة "بولتافا" ويقول إن الشاعر يدفع، على نحو سحري، بصورة الهروب في الليل إلى البروز أمام القارئ بكل إمكانياتها الصورية والعاطفية:

لم يعرف أحد كيــف ولا متــى
اختفت. وسمـــع صيـــاد وحيــد
في هذه الليلة قرقعة حوافر خيل،
وحديثــاً قوقازياً، وهمس امرأة.

---

[1]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائية**، ص 135.
[2]) فولتون، البرت، **السينما آلة وفن**، ص 214.
[3]) زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص 227.
[4]) المرجع نفسه، ص 227.
[5]) فولتون، البرت، **السينما آلة وفن**، ص 212.
[6]) "يعتبر سركيه آيزشتاين على المستوى العالمي تقرياً واحداً من المثقفين الشامخين في السينما العالمية فهو منظر سينمائي عظيم إضافة إلى كونه مخرجاً عظيماً وكان أستاذاً في المعهد العالي للسينما في موسكو لعدة سنوات" جانيتي،لوي دي، **فهم السينما**، ص 213.

ويشير أيزنشتين إلى أنه توجد في هذه الفقرة ثلاث لقطات: (1) قرقعة حوافر الجياد، (2) الحديث القوقازي، (3) همس امرأة، وأن هذه التعبيرات الثلاثة _وهي أصوات_ قد جمعت معاً لتثير لدى القارئ تجربة شعورية.

ويلاحظ أيزنشتين أن بوشكين هنا يضيف إلى هذه الصور الصوتية الثلاث صورة مرئية لها تأثير نقطة الوقف النهائي في الجملة. إنها لقطة مقربة:

تركت ثمانية من حوافر الجياد آثارها

على ندى الصبـــــــاح فوق المستنقــــع.

وفكرة أيزنشتين هي أن بوشكين يعطي القارئ أكثر من مجرد إعلامه بأن ماريا قد اختفت _فلقد قال، في الواقع، كل هذا القدر في السطر الأول ونصف السطر الثاني_ وأنه بتأليفه بين الصور الموضوعية يعطي القارئ تجربة الاختفاء السريع، وأنه يفعل هذا باستخدام المونتاج"[1].

إن المونتاج إذاً "ينطوي كما يقول أيزنشتين، على "تركيب لقطات في مقابل بعضها البعض بغية تشكيل مضمون وصورة". إن المونتاج معناه أن طريقة بناء الفيلم، أي ترتيب اللقطات، لها نفس أهمية مضمون اللقطات إن لم يكن أكثر من ذلك"[2].

وهو يعتمد في مفهومه هذا على إدراكه للتشابه الكبير بين المونتاج والتشبيه أو الاستعارة في علم البيان، حيث ضمّن في مفهوم المونتاج تجاورات كنائية وكذلك استعارية"[3].

ويبدو هذا التشابه جلياً في التعريف الذي قدمه (مارسيل مارتن) للاستعارة السينمائية، والذي يلتقي تماماً مع مفهوم المونتاج الأيزنشتيني، يقول (مارتن): "أقصد بالاستعارات تلاحم صورتين بواسطة التوليف، بحيث تنتج عن مقابلة إحداهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج، هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفيلم. والصورة الأولى تكون في الغالب عنصراً من عناصر الدييجيزية"[4]، لكن الثانية (التي يخلق من وجودها الاستعارة) يمكنها أن

---

[1]) فولتون، البرت، **السينما آلة وفن**، ص 212-213.

[2]) المرجع نفسه، ص 214-215.

[3]) ينظر : المرجع نفسه، ص 213. جانيتي، لوي دي، **فهم السينما**، ص 225-226. الدوخي، حمد محمود، **المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة**، ص 23.

[4]) "كلمات دياجيتيك ودييجيز وضعها مجموعة من الباحثين باشراف اتيين سوريو وتعني: "كل ما ينتمي، بمفهوم سهل، إلى الحكاية المروية، إلى العالم الذي تفرضه أو تقترحه رواية الفيلم" (العالم الفيلمي). وهذه الكلمات تطابق كلمات (درامة) و (درامي)" بالمعنى اللغوي. وقد نبه المؤلف (مارسين مارتن) إلى أنه في كتابه (اللغة السينمائية) الذي أخذ منه التعريف المذكور أعلاه سوف تستخدم دائما : كلمة "(درامي) بمعناها الأصلي كما يحدده معجم الأكاديمية الفرنسية: "تقال عن المؤلفات الموضوعة للمسرح والتي تعرض حدثاً تراجيدياً أو كوميدياً". ولكني سأقصر استعمالها على دلالة المظاهر أو المكونات الجمالية والسيكولوجية والخلقية على حين سيكون لكلمة دييجيتيك طابعها من وجهة النظر المادية: الإخراج وتمثيل الممثلين والأشياء والعوالم التي يخلقها الفيلم."مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائية**، ص 19.

تكون هي الأخرى مستعارة من الديجيزية وأن تنبئ ببقية الرواية، أو أن تكون واقعة فيلمية لا علاقة لها البتة بالحدث، وليست لها قيمة إلا بعلاقتها بالصورة السابقة"[1].

وقد فتحت هذه الآلية في البناء _لما تتمتع به من مرونة_ المجال أمام المبدعين السينمائيين لخلق أنواع مختلفة من المونتاج "وفقاً للتأثير المستهدف إحداثه في المشاهد، فقد يتم المونتاج على أساس **التناقض:** بمعنى تركيب لقطة مع لقطة أخرى متناقضة معها، أو على أساس **التوازي:** بمعنى تقديم حدثين متوازيين متداخلين بحيث تقدم لقطة من هذا ولقطة من ذاك على التبادل، أو على أساس **التماثل:** بمعنى تقديم حدثين متماثلين وإن لم يكن هناك علاقة بينهما، أو على أساس **الترابط:** بمعنى تقديم مجموعة من اللقطات المتتالية التي ترتبط بموضوع واحد، وتحدث في مجموعها تأثيراً معيناً، أو على أساس **التكرار:** بمعنى تكرار لقطة معينة للإلحاح على الفكرة التي تحملها... أو بغير ذلك من الطرق والأساليب التي يستهدف مركب الفيلم من ورائها إحداث تأثيرات خاصة في المشاهد"[2].

وقد أفاد الشاعر العربي المعاصر من جميع هذه الأنواع المختلفة واستعارها في بناء نصه الشعري ولاسيما المونتاج (على أساس التماثل) والمونتاج (على أساس التناقض) لما لهما من قدرة على تصوير مفارقات الواقع والربط بين الأحداث المختلفة، هذا بالإضافة إلى قوة الإثارة والدهشة الكامنة فيهما كبقية الأساليب المونتاجية الأخرى والتي تدفع المتلقي (القارئ/المشاهد) إلى التأمل وإعمال الذهن للكشف عن الروابط الخفية التي تشد أواصر اللقطات الشعرية في النصوص المتكئة على هذه التقنية.

ويدخل هذان النوعان من المونتاج: المونتاج على أساس التماثل والمونتاج على أساس التناقض ضمن ما أسماه (مارسيل مارتن) بالمونتاج المتوازي، القائم: "على التقريب بين أحداث تتولد من مواجهتها بعضها بالبعض الآخر دلالة أيدولوجية محددة، ورمزية على وجه العموم"[3].

وهذا النمط من التوليف كما يبين (مارتن): "هو التوليف الأيدولوجي الحقيقي، فإن ربط اللقطات فيه ليس مبنياً على علاقة مادية بطريقة علمية وقابلة للتفسير المباشر، بل إن الارتباط يحدث في ذهن المتفرج، الذي يسعه أن يرفض هنا الارتباط. وعلى المخرج تتوقف قدرة هذا الارتباط على الإقناع. وفي الوسع أن يكون التوازي مبنياً إما على مشابهة (العمال تحت وابل الرصاص _ الحيوانات الذبيحة، في فيلم ((الإضراب))، وإما على تناقض (قمح يقذف به في البحر _طفل جائع، في فيلم ((بحيرة زيودرسي)))"[4].

---

[1]) المرجع نفسه، ص 92.

[2]) زايد، علي عشر، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص 228.

[3]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائية**، ص 162.

[4]) المرجع نفسه، ص 158.

(ت) المونتاج على أساس التماثل:

يبني الشاعر العربي المعاصر هذا النوع من المونتاج بطريقتين، يقدم في إحداهما مجموعة من اللقطات المتماثلة في مجريات الحدث أو المعطيات الدلالية والتي لا يكون أية علاقة بينها، ليشكل من حاصل جمعها مضموناً واحداً.

ويعرض في الأخرى مشهدين أو عدداً من المشاهد، تتشابه من حيث طبيعة الحدث والجو العام "مع إهمال التوافق الزمني والمكاني وإن كان المكان أقل أهمية"(1)، فيتولد من تجاورها معنى لا يمكن تحقيقه أو إبرازه إلا من خلال هذه المجاورة.

ومن النماذج التي تتضح فيها الطريقة الأولى بوضوح قصيدة (على هذه الأرض) لـــ(محمود درويش) من ديوان (ورد أقل)، حيث يستقطب الشاعر لقطات متفرقة من عالم الطبيعة ومن التراث الإنساني ومن ممارسات الحياة اليومية والواقع المعيش على أرض فلسطين، تحمل كل واحدة منها قيمة حياتية خاصة، يرسّخ تعاقبها السريع واحدة تلو الأخرى على شاشة النص الإيمان بعشتارية الأرض الفلسطينية وتموزية أهلها:

"عَلَى هَذِهِ الأَرْضِ مَايَسْتَحِقُّ الحَياةْ: تَرَدُّدُ إبريلَ، رَائِحَةُ الخُبْزِ في الفجْرِ، تعويذةُ امْرأةٍ للرِّجَالِ، كِتَابَاتُ أَسْخِيْليوس، أوّلُ الحُبِّ، عشبٌ عَلَى حَجرٍ، أُمَّهَاتٌ يَقِفْنَ عَلَى خيْطِ نايٍ، وخوفُ الغُزَاةِ مِنَ الذِّكْريَاتْ.

عَلَى هَذِهِ الأَرْضِ مَايَسْتَحِقُّ الحَياةْ: نِهَايَةُ أيلُولَ، سَيِّدَةٌ تترُكُ الأَرْبَعينَ بِكَامِلِ مشْمِشِهَا، ساعَةُ الشَّمْسِ في السِّجْنِ، غَيْمٌ يُقَلِّدُ سِرْباً مِنَ الكَائِنَاتِ، هُتَافَاتُ شَعْبٍ لِمَنْ يَصْعَدُونَ إلَى حَتْفِهِمْ بَاسِمِينَ، وَخَوْفُ الطُّغَاةِ مِنَ الأَغْنِيَاتْ"(2).

ويلتقط (درويش) في قصيدة (هذا المساء) من ديوان (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي) كل أشياء المكان ومحتويات الغرفة الباردة الرونق، الفاترة المضمون الفاقدة الجوهر، المعطّلة، المفسَدة، ويضعها جنباً إلى جنب مع صور الغياب، مجسداً إحساسه بالخواء والعدمية في إحدى الأمسيات:

"هذا المساء، أريدُ لا شيء

الصنوبرة الوحيدة قرب نافذتي هي الآن

الصنوبرة الوحيدة. والروايات الجديدة لا

تقول سوى البسيط: تحرّرِ الأبطال من عبء

---

1) المرجع نفسه، ص 162.

2) درويش، محمود(2009)، **الديوان /الأعمال الأولى 3**، (ط2)، بيروت–لبنان: دار رياض الريس ص 111.

البطولة وانتشال الجوهريّ من الكلام الهامشيّ.
وغرفتي الملأى بأوراق ممزّقة وحبر جامد
هي غرفتي العطشى إلى الإلهام في هذا المساء.
وشاشة التلفاز صارت لوحة سوداء مذ
مرضت مُمثلتي الأثيرةُ في المسلسل، والجدار
هو الجدار. فأي موسيقى سترشدني إلى
جهة العواطف؟ والهواء مُدَخَّن هذا المساء،
كأنّ جاراً فوضوياً، أو صبياً ما شقياً أشعل
الكبريت في كُوَم القمامة. والهواء مُلوَّن
هذا المساء كأن نجماً كان يخرج من مدار
الجاذبية. مَنْ هنا هذا المساء؟ ومَنْ
يفسِّرني إذا قلت: المساء هواية العبث
الأكيد ومهنة الأبديّ، أو هو مثل مطرقة
تدقّ الشيء واللاشيء كي يتساويا؟ عبثاً
أرمِّم داخلي، هذا المساء، بخارجي ... لا ذئب
يعوي في البراري كي يسامرني، ولا قمر ينام
على الصنوبرة الوحيدة قرب نافذتي. أرى
اللاشيء شفافاً جلياً. والمساء غوايةُ
اللاشيء. واللاشيء أفضل من فساد الشيء.
واللاشيء يعبث... لا ينازعني على شيء. يحملقُ
بي ويلعب. ولا يُخَيِّبني ولا يحكي ويكذب.
إنه يأتي ويذهب فارغاً ومسالماً. ولربما عَبأته
بخواطري فأعانني... ولربما حمل الكلام نيابةً
عني، وصاغ لي القصيدة... ربما هذي القصيدة!"[(1)]

---

[1]) درويش، محمود(2009)، **لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي/الديوان الأخير**، (ط1)،بيروت– لبنان: دار رياض الريس للكتب والنشر، ص 107-108.

ومن النماذج التي تُبنى على أساس المماثلة بين اللقطات الشعرية في المشهد الواحد قصيدة (وحدة) لـــ(سعدي يوسف):

"ذاتَ صباح لاحظتُهما مسرعتينِ

تسيرانِ معاً...

في الشارع شيءٌ من رائحةِ اللوزِ...

أأختان هما؟

لاحظتُ قليلاً خطواتِ القططِ اللائي هذبها التدريبُ...

لماذا أحسستُ بأن اللوز يلاحقني

وبأني أعرف شيئاً عن أختينِ...

تسيران صباحاً مسرعتينْ؟

كلَّ صباحٍ...

حين الساعةُ عاشرةٌ أقلقُ...

هل ستمرانِ؟

تمرانِ...

وألمسُ رائحة اللوزِ

وباطنَ كفِ القطةِ...

ثم تغيبان مع الأشجارِ

وفي منعطَفِ الشارعِ...

في آخر زاويةٍ من نافذتي.

أحياناً تلتفتان

فأرى خيطاً يصلُ الغرفة

والأشياءْ"[(1)].

نلمسُ التوق إلى الانعتاق من ربقة الوحدة والانشداد إلى كل ما من شأنه أن يبدد الإحساس بالوحشة وبركود الحياة من خلال المقابلة بين الصور الثلاث التي انتخبتها الذات الملاحظة من بين الكثير من المناظر والأشياء التي قد تلمحها العين أو تدركها الحواس بشكل عام من النافذة كل يوم، مبديةً تشبثها الوجداني بها، فقد تجلت الحميمية الدالة على شدة استئناس الفرد بالآخر وتعلقه به وغياب

---

[1]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعرية 1**، ص 91-92.

أي تجلٍ للوحدة عن عالمه في أروع صورها في منظر البنتين أو الفتاتين اللتين كانتا تسيران معاً واللتين توحي قوة ائتلافهما ومشاهدتهما بشكلٍ مستمر معاً بأنهما أختان مما يقوي الإحساس بمتانة الترابط.

وتبوح رائحة اللوز بصورة أكثر حميمية وأشد عنفواناً في التعالق، إذ يذكّر فوحها بذلك التلاحم المقدّس بين الذكر والأنثى بوصفه السر الكامن وراء كل هذا التجدد والانبعاث، والذي تتكشف من خلاله عدمية الفردانية ومخالفتها لقوانين الطبيعة. وأما الألفة وجمالية استئناس المخلوقات ببعضها البعض حتى ولو كانت تنتمي لعالمين مختلفين فهي ماثلةٌ في خطوات القطط اللائي هذَّبها التدريب.

وتتبدى المماثلة أيضاً بين هذه الصور الثلاث في كون إن الذوات المنظورة فيها مؤنثات: أختان، رائحة اللوز، خطوات القطط اللائي هذبها التدريب، مما يؤكد انجذاب الراوي الرائي إلى كل ما هو أنثوي حيوي: (مسرعتين)، مثير: (في الشارع شيءٌ من رائحة اللوز)، جميل يتسلل إلى النفس بانسيابية وخفة ونعومة: (خطوات القطط اللائي هذَّبها التدريب)، ربما لأن وحشته متأتية من افتقاده لامرأة تملأ عليه دنياه وتبعث فيها معاني الألفة والأنس والحميمية المفتقدة.

وهذا ما يترجمه خوفه من عدم مرور الفتاتين: (كلَّ صباحٍ..حين الساعةُ عاشرةٌ أقلقُ..هل ستمرانِ؟) وإحساسه بالتواصل الفعلي مع محيطه الخارجي عند رؤيتهما بكل عوالمه: النباتي: (تمران ألمس رائحة اللوز)، والحيواني: (وألمس باطن كف القطة)، والإنساني: (وفي منعطف الشارع في آخر زاوية من نافذتي أحياناً تلتفتان).

ويتوسل (أمل دنقل) في فاتحة قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) بالمونتاج التراكمي الذي تتكدس بواسطته الوقائع والحالات المتشابهة لتجسيد واقع النكسة ووقعها على ضمائر الأشراف من أبناء الأمة ممثلين بصوت الجندي (الشاعر)، المثقل بمرارة الهزيمة والذي لا يقوى على استيعاب واحتمال ما حدث فيلجأ إلى زرقاء اليمامة "التي ترمز إلى صاحب كل صوت جريء حر............للبكاء بين يديها ولتكون شاهدة وحاكمة على سنوات الانكسار والهوان"[(1)]، فتشكل فجيعة السؤال الإطار المشهدي الذي يضم كل المناظر والصور والمشاهد الحاضرة والمسترجعة، المنتجة لهذا الواقع، الطافحة دماً وقتلاً واستهتاراً بالنبوءة الصادقة وتصميتاً وهزيمةً ويتماً وأسراً وتشريداً وعاراً، والتي يعبئ تلقيها النفس بالمرارة والألم والحزن والإحباط واليأس:

"أيتها العرافة المقدَّسهْ..

جئتُ إليك.. مثخناً بالطعنات والدماءْ

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة

---

[1]) قميحة، جابر، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل** ، ص 212.

منكسر السيف، مغبَّر الجبين والأعضاءْ.

أسأل يا زرْقاء..

عن فمكِ الياقوتِ عن، نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكّسهْ

عن صور الأطفال في الخوذات..ملقاةً على الصحراء

عن جاريَ الذي يَهُمُّ بارتشاف الماء..

فيثقب الرصاصُ رأسَه.. في لحظة الملامسهْ!

عن الفم المحشوّ بالرمال والدماء!!

أسأل يا زرقاء..

عن وقفتي العزلاء بين السيف..والجدارْ!

عن صرخة المرأة بين السبَّي والفرارْ؟

كيف حملتُ العار..

ثم مشيتُ؟ دون أن أقتل نفسي؟! دون أن أنهارْ؟!"[1].

ويقول (سامي مهدي) في قصيدة (مشهد طبيعي) من ديوان (حنجرة طرية):

"أرى من مكاني هنا كلَّ شيء

أرى ملأ صاخباً في زقاق

أرى وجه شيخ دميم

أرى بابَ بيتٍ قديم

أرى امرأةً تتشَبّثُ بالباب من حولها صِبْيةٌ يصرخون

أرى نسوةً يتساءَلنَ عَمَّن يكون

أرى شُرَطيّاً يراه فيوثقه ويشدَّ الوثاق

أراهم جميعاً، وكل يحاول أن يتخلّصَ من مأزقٍ

ويفتش عن لحظةٍ الانعتاق"[2].

---

[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية** ، ص 159 – 160.

[2]) مهدي، سامي، **حنجرة طرية** ، ص 20.

يتشكل هذا النص من مجموعة من اللقطات تصور كل واحدة منها جزءاً من المشهد المنظور، ولا تتوقف الصلة بين هذه الأجزاء عند كونها ردود أفعال لرؤية منظر مخيف وهو _على ما يبدو_ وجه الشيخ الدميم، وإنما تتعداها إلى ما هو أعمق وأبعد، إذ تلتقي جميعها عند كونها مآزق تضج بالتوترات الصاخبة، تستشعر فيها استصراخ البشرية جمعاء، ومما يقوي هذا الشعور استهداف جميع الفئات العمرية والجنس بنوعيه في تركيب هذا المشهد: (ملأ، شيخ، امرأة، صبية، نسوة، رجل ممثل بالشرطي)، والذي تتراءى فيه محنة الإنسان المحاصر بأزمات وبشاعات لا تنتهي، وسمت واقعه بميسم التأزم وعبأته بضوضاء الذعر ومناظر الريبة والتكبيل، واختزلت كل تفاصيل حياته إلى ملمحٍ واحد، هو طلب الخلاص والانعتاق، فالكل في عسرةٍ فزعاً يستغيث، محاولاً الخلاص مما هو فيه، وكأنما أزف النشور: (ملأ صاخب، امرأة تتشبث بالباب، صبية يصرخون)، مذهولاً حائراً مما يرى: (أرى نسوةً يتساءلن عمن يكون)، أسير قيد لا فكاك منه: (شرطي يراه فيوثقه ويشد الوثاق).

ويذكّر وجه الشيخ الدميم بقوله تعالى واصفاً أحوال أصحاب المصير المقيت في يوم الموقف العظيم ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عليها غَبَرَةٌ (40) تَرْهَقُها قَتَرَةٌ﴾"[1] و ﴿يوم تبيض وجوه وتسود وجوه﴾"[2]، مما يعمق الإحساس بهول هذا الواقع المأزوم الذي أصبحت المآزق الإنسانية فيه مناظر اعتيادية طبيعية ينظر إليها المرء ببرود كأي ملمحٍ حياتي عادي أو مشهد روتيني مألوف، وهذا ما حرص الإخراج الشعري على إبرازه من خلال محاولة إثبات واقعية التصوير عبر أيقونة العنوان بوصفه الإطار الحاوي لكل التفاصيل، الذي يؤكد عدم التدخل في صنع المشهد: (مشهد طبيعي)، وحيادية الراوي الرائي ويقينية الرؤية المتمثلة في الفعل (أرى) الذي سبق كل لقطة والشمولية المتضمنة في عبارة: (كل شيء) الدالة على احتواء المشهد كاملاً.

ويقول في قصيدة (أوتاد عراقية) من ديوان (مراثي الألف السابع)

"بيننا نسَبٌ من رَقيمٍ قديمْ

بيننا عالمٌ من طواحين دَوّارةٍ في سديمْ

بيننا الكاهنُ السومريُّ

وكوكبة من رجالٍ يغيرُ بهمْ فارسٌ من تميم.

***

بيننا سورةُ الفتح نقرؤها قبل كلِّ نشيد

بيننا غيمةٌ للرشيدْ

---

[1]) سورة عبس، اية 40 ، 41

[2]) آل عمران، اية 106.

بيننا سفنُ السندباد

بيننا مارَوَت شهرزاد

بيننا قمرٌ كنتُ وَدّعْتُه من سنين

بيننا الجسرُ يكتظُّ بالعابرين

بيننا زمنٌ فيه متسع للقصائد والحالمين

***

وَهْيَ بغدادُ أمُ البلاد

وهْيَ هذا الهوى، وهي هذا العناد

كلما حسبوا انهم أحرقوها ولم يَدَعُوا بذرةً لحياةٍ بها، نهضت،

قبل أن يشمتوا، من خلال الرماد"[1].

تتراكم على شاشة النص فلذات مقتبسة من عوالم مختلفة يوصل بينها على المستوى الظاهري بعبارة تحمل معنى الوصل: (بيننا)، ويقرّبها من بعضها البعض باطناً التماعة البعد الحضاري فيها، حيث تشع كل واحدة منها بجانب مشرق من جوانب حضارة أمة عريقة، صنعت أسباب قوتها ومنعتها وخلودها عبر الزمن، أو تمثّل مقوماً من مقوماتها (أوتادها) على حد تعبير الشاعر في العنوان رمز رسوخها الحضاري، فشعشعة البعد الكتابي (دينمو التقدم) يتبدى فـــي: (رقيم قديم)، وإحباط كل المحاولات الساعية لتدمير هذه الحضارة في: (عوالم من طواحين دوارة في سديم)، وسطوع القوة وتجذر الفروسية في: (كوكبة من رجالٍ يغيرُ بهمْ فارسٌ من تميم)، ولمعان البعد الديني في: (بيننا الكاهن السومري، بيننا سورةُ الفتح نقرؤها قبل كلِّ نشيد)، ووحدة المعاناة _المُتَمَثِلَة في الابتلاء بالحاكم المستأثر بخيرات الوطن_ والتي لا تزيد معايشتها أبناء الأمة إلا تماسكاً وتضامناً واتحاداً فـــي: (بيننا غيمة للرشيد)[2]، وعطاء الطبيعة وألقها في: (بيننا غيمة للرشيد، بيننا قمر كنت ودعته من سنين)، ودأب الحركة وسيرورة الحياة وحيويتها المنافيين للجمود في: (بيننا الجسرُ يكتظُّ بالعابرين)، وخصب المخيلة واستمرارية الإبداع في: (بيننا سفن السندباد، بيننا مارَوَت شهرزاد، بيننا زمنٌ فيه متسع للقصائد والحالمين).

ومن النصوص التي تبنى على أساس التماثل بين مشهدين مستقلين، يتولد من تقابلهما فكرة في وعي المتلقي، يتجاوز مداها المعنى المتضمَن في كل مشهد على حدة قصيدة (الحي العربي)

---

[1]) مهدي، سامي، **مراثي الألف** ، ص 88.

[2]) تشير هذه اللقطة الشعرية إلى مقولة الخليفة العباسي (هارون الرشيد) عندما رأى غيمة فخاطبها قائلاً: اذهبي أينما تذهبين فإن خراجك لي.

لــ(سعدي يوسف)، حيث يوازي الشاعر بين مشهدين متباعدين في الزمان والمكان، ينقل الأول عبر وصف كامراتي مشهد الحياة في حي عربي في (مليلة)، يختنق بمظاهر انحطاط العيش ودونية الحياة، الماثلين في كل شيء: الشوارع، المباني، مستوى السكان، طبيعة الأمراض المنتشرة، فقد كشفت بانورامية التصوير التي تمسح الحي من المدخل إلى العمق مناظر تفصيلية، تلمح إلى فكرة الطبقية عن بعد، إذ يبدو الحي مسخاً عمرانياً في بقعةٍ منحدرة مقابل المدينة ذات الشوارع الفسيحة والموقع المرتفع والمباني العالية، فثنائية العلو والدنو أو الوضاعة والرفعة باديةٌ في هذه المقارنة وفي بقية التفاصيل التي تثير متابعتها في النفس كل أحاسيس القرف والتقزز والاشمئزاز، الأمر الذي يستحيل معه تصور تحقق أي معنى من معاني الحياة في هذا المكان:

"شوارعُها الفِساحُ تضيقُ حين تُلامسُ الحيّا
وتنحدرُ العمائرُ، تُنبت الفِطْرا
بيوتاً من رِقاقِ اللوحِ والقصديرِ ملويّةْ
على أعناقها، تتسولَ القرميدَ والصخرا
وتدبقُ بالصبايا الخادماتِ وبالبغايا حولها الدنيا
كأن البحرَ يقذفُ كلّ يومٍ عند مرساها
رذاذَ السلِّ، والسيلانَ، والآها
كأن الحيِّ لا يحيا
***"[1].

ثم ينتقل الشاعر إلى مشهدٍ يتناءى في الزمان والمكان، مغرق في القدم، يعود إلى سالف الزمان، إلى عصر الرومان، يتم فيه استحضار ثلاث صور من حياة العبيد والسادة في ذلك الوقت، تتجلى فيها كل معاني العبودية الراسخة في الذاكرة الجمعية منذ ذلك العهد، بوصفه زمن استلاب إنسانية الإنسان الأول، والذي لم يشهد تاريخ البشرية زمناً أعتى منه في امتهان الإنسان واستضعافه وإذلاله واستنزافه وهدر كرامته والاستخفاف به وبحياته:

"وفي أسواق روما: العبدُ والسيدْ
وعبَر قناطرِ الرومانِ يجتازُ الأرقاءُ
ممراً عسكرياً...
– أيهذا البربريُّ الساقطُ المولدْ

---

[1]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعرية1** ، ص 346.

لقد أخلفتَني الموعدْ

ولم تأتِ أختُكَ الصغرى عشيةَ أمسِ...

عبرَ قناطرِ الرومانِ يجتازُ الأرقاءُ

ممراً عسكرياً، والرذاذُ يسيل فوق وجوههم، ويسيلُ

تحتَ المعبرِ الماءُ

***"[1].

يبدو أن الشاعر يهدف من مواجهة هذين المشهدين بعضهما ببعض إلى تكثيف الإحساس بظلامية ومأساوية الحياة التي يعيشها الناس في ذلك الحي والتي لا تقل بؤساً عن حياة العبيد في روما المستبدة، فانتفاء كينونة الإنسان وتجريد واقعه من أي ملمح من ملامح الحياة الكريمة ساطعان في هذه المماثلة التصويرية، التي تقترب في بنائها ومضمونها من بعض الاستعارات المشهورة في السينما ففي "فيلم ((الإضراب))، أول أفلام أيزنشتين، نرى لقطة لعمال يطلق عليهم الجيش القيصري نيرانه الرشاشة، يتبعها منظر للمجزر وحيوانات مذبوحة"[2]. وكذلك أيضاً "افتتاحية فيلم ((الأزمنة الحديثة)) مشهورة، إذ تظهر فيها صورة قطيع من الغنم ثم جمهور خارج من فوهة المترو الأرضي"[3].

ويواصل (سعدي يوسف) تصعيد التأثير في المتلقي بالعودة ثانيةً إلى مشهد الحي وعرض المزيد من مظاهر التخلف والانحدار والدنو والتيه عبر مخاطبة تسجيلية تتراكم فيها الصور، يوحي ركضها الإيقاعي بالمغادرة السريعة والهروب من ذلك الحي الذي يشتعل فيه الزائر اغتراباً، ويستشعر المبعدون عن أوطانهم لسعة المنفى:

"أعود اليكَ يا حيّاً من الألواحِ والقصديرِ والقمرِ

يهزُّ نُخيلةً حجريةَ الشيصِ

ويرقبُ كلَّ ليلٍ نجمةَ السفرِ

وخطوةَ سيّدٍ يأتي مع الريحِ

ليزرعَ أرضَ هذا الحيَّ بالنعناعِ والشيحِ

ويبني مسجداً ويطيرَ بالبشرِ

***

سلاماً أيها الحيُّ الذي لم نغتربْ فيهِ

---

[1]) المصدر نفسه، ص 346–347.

[2]) مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائية**، ص 93.

[3]) المرجع نفسه، ص 93.

ولم نطعم مآكلَهُ، ولم نتركْ مقاهيهِ
سلاماً أيها الأعمى المغني قصة التيهِ
ويا متسوليهِ، وباعة التبغ المهربِ، والأفاويهِ
ويا شيئاً يفوحُ على أزقتِه، ويُزهرُ في نواحيهِ
شممتُ _على البعاد_ مدينتي فيهِ"[1].

وهذا الحي أُنموذجٌ لأحياءٍ كثيرة في بقاع مختلفة من العالم يعيش فيها العرب في بيئات مظلمة ظلاماً دامساً، وكما كان سادة الرومان وراء خلق طبقة العبيد لإعلاء عروشهم والإبقاء على مكانتهم المتميزة فثمة من هم متورطون في حجب شمس الحياة عن هذا الحي وعن أحياء شتى، مستأثرين بنورها ودفئها لتبقى لهم الغلبة والمنعة والرفعة دائماً.

وتعد قصيدة (سفر الخروج) لــ(أمل دنقل) من أبرز النماذج المبنية على أساس المؤثرات المتشابهة في المضمون التصويري للمشاهد المختلفة، فهي تتكون من ستة إصحاحات، يستقل كل واحد منها بموقف أو مشهد، يشد أوتارها المتفرقة الإلحاح على ضرورة الخروج للنضال والثورة على الظلم والقهر ومجابهتهما قولاً بالكلمة الحرة المحرضة الرافضة كما في الإصحاح الأول والثالث والخامس، وفعلاً بالخروج إلى الميادين وإشهار السلاح كما في الإصحاح الثاني والرابع والسادس.

ففي الإصحاح الأول تبدو الدعوة للنضال والثورة والتمرد صريحة مباشرة فثمة صوت مجلجل يستحث الجموع قائلاً:

"أيها الواقفون على حافة المذبحةْ
أشهروا الأسلحةْ!
سقط الموتُ، وانفرطَ القلبُ كالمسبحةْ.
والدم انساب فوق الوشاح!
المنازلُ أضرحَةٌ،
والزنازن أضرحَةٌ،
والمدَى..أضرحةْ
فارفعوا الأسلحة
واتبعُوني!
أنا ندم الغدِ والبارحة

[1]) المصدر نفسه، ص 347.

رايتي: عظمتان..وجُمْجُمة،
وشعاري: الصباح!"(1).

وتتكرر النبرة الثورية ذاتها في الإصحاح الثالث، ولكن توجه الصيحة هذه المرة للبلاد، بوصفها الكيان الحاضن للشعب، مرموز إليها بالحمامة، الحاملة لمعنى السلام، والذي قد يأخذ في أزمنة القهر دلالةً مناقضة، فيستحيل إلى استسلام، يؤدي بصاحبه إلى الموت والاستلاب، فلا سلام لناهبي الوطن لينعموا بالخير الوفير، وهادميه ليبنوا عروشهم على أنقاضه، وقاتليه ليعيشوا:
"عندما تهبطين على ساحة القوم، لا تبدئي بالسلامْ.
فهمُ الآن يقتسمون صغارك فوق صِحَاف الطعام
بعد أن أشعلوا النارَ في العش..
والقش..
والسنبلة.!
وغداً يذبحونك..
بحثاً عن الكنز في الحوصلة!
وغداً تغتدي مدن الألف عام.!
مدناً..للخيام!
مدناً ترتقي دَرَجَ المقصلة! "(2).

ويهيب الصوت في الإصحاح الخامس بالحبيبة_ الأرض_ الأمة_ العروبة أن لا تنسى كل حر شريف، مناضل بالسلاح أو الكلمة، سلبته الادعاءات الباطلة وسام البطولة، أدخلته أخلاقيات الهزيمة وما تمخض عنها من قيم مفرّغة من الجوهر دائرة التيه، وضيّق عليه الخونة الخناق ليداروا جرائمهم الوطنية بتشويه صورته:
"اذكريني!
فقد لوثتني العناوينُ في الصحف الخائنة!
لونتني.. لأني _منذ الهزيمة_ لا لونَ لي..
(غير لون الضياع!)

(1) دنقل،أمل،**الأعمال الشعرية**، ص 336-337.
(2) المصدر نفسه، ص 338-339.

قبلها، كنتُ أقرأ في صفحة الرمل..

(والرمل أصبح كالعُمْلةِ الصعبة،

الرملُ أصبح: أبسطة .. تحت أقدام جيش الدفاع)

فاذكريني،..كما تذكرين المهرِّب ... والمطرب العاطفيّ..

وكَابَ العقيد.. وزينة رأس السنة

اذكريني إذا نسيتني شهود العيان

ومضبطة البرلمان

وقائمة التهم المعلنة

والوداعَ!

الوداعْ!"[1].

وتتكئ الإصحاحات الثلاثة الباقية على مشهدية التصوير وتجسيد التجربة تجسيداً حياً ببثها مشاهد نضالية استبسالية مفعمة بالتضحية، مستمدة من مظاهرات الطلبة في مصر سنة 1972، فتنقل الكاميرا في الإصحاح الثاني مشهداً مُرَكبّاً، يتكون من حدثين متوازيين: أمٌّ لا تدري باعتقال ابنها، فتباشر كعادتها كل يوم إعداد ما يلزمه من خدمات على أمل عودته في المساء.

الابن وهو في قبضة الشرطة وأمام المحقق.

وقد راوح الإخراج الشعري _عبر تناوبية المونتاج_ بين بثّ لقطة من هذا ولقطة من ذاك، لتصوير المفارقة المؤلمة بين طيبة الأم وقسوة السلطة الغاشمة، بين ما يلقاه الابن المعتقل في كنف أمه من حبٍ وعطف وحنان ورعاية وما يتلقاهُ الآن من رجال السلطة من ترهيب وقمعٍ وتعذيب، بين ما عليه الأم من يقينٍ بعودته وما ينتظرها من فجيعة عند العلم باعتقاله.

ويتم القطع بين اللقطات المتوازية بلازمة تسمع في تكرارها اللهاث المتصاعد في أزمنة القهر الثقيلة الوطء:

" دَقت الساعةُ المُتعبةْ

رفعت أمه الطيبة

عينها..!

(دفعتهُ كُعُوبُ البنادق في المركبة!)

... ...

[1]) المصدر نفسه، ص 340–341.

دقت الساعةُ المتعبة

نهضت، نسقت مكتبه..

(صفعته يَدٌ..

– أدخلتهُ يدُ اللهِ في التجربةِ!)

... ...

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه، رتقت جوربهْ...

(وخزتهُ عيونُ المُحقّقِ..

حتى تفجر من جلده الدمُ والأجوبة!)

... ...

دقت الساعةُ المتعبة!

دقت الساعة المتعبة! "[1].

ويتقاطع مع هذا المشهد النضالي الفرداني مشهد للكفاح الجماعي في الإصحاح الرابع، يقدم صورةً للمتظاهرين وهم يتجمهرون في الميادين سامقين يشتعلون غضباً:

" دقت الساعةُ القاسيةُ

وقفوا في ميادينها الجهمة الخاوية

واستداروا على دَرَجاتِ النصبْ

شجراً من لَهَبْ

تعصف الريحُ بين وُريقاته الغضة الدانية

فيئنُّ: ((بلادي ... بلادي))

(بلادي البعيدةْ!)"[2].

وتبتعد الكاميرا قليلاً عن المتظاهرين فترصد مشهدين يساهمان في تغطية المزيد من مجريات المشهد النضالي، فهما يعكسان وجهة نظر المعارضين الرافضين لهذا الكفاح، يجسد الأول منهما قلق المترفين من ثورات الجياع والنظر إليها بعين الاستخفاف لتهدئة نفوسهم:

---

[1]) المصدر نفسه، ص 337–338.

[2]) المصدر نفسه، ص 339.

" دقت الساعةُ القاسية

((انظروا..))، هتفتْ غانية

تتلوى بسيارة الرقم الجُمركيِّ،

وتمتمت الثانية:

سوف ينصرفون إذا البرد حل.. وران التعب"[1].

ويجهر الثاني بعمليات التضليل التي تمارسها السلطات الغاشمة من خلال الإعلام الموجه الذي يقلب الحقائق ويسميها بما يناقضها ليطفئ نصاعتها:

"دقت الساعةُ القاسية

كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه الباليهْ

عن دُعاةِ الشغبْ _

وهم يستديرونَ،

يشتعلون _على الكعكة الحجرية_ حولَ النُّصُبْ

شمعدانَ غَضَبْ

يتوهج في الليل..

والصوتُ يكتسح العتمةُ الباقية،

يتغنى لأعياد ميلادِ مصر الجديدةْ! "[2].

ونلاحظ كيف تمّ الربط بين هذه المشاهد الثلاثة بلازمة كما في الإصحاح الثاني، ولكن مع تحوّل في صفة الزمن من المتعبة إلى القاسية، فـ"أزمنة القهر كلها واحدة متشابهة تطمس اختلاف آناتها لا إنسانيتها"[3].

وتعود الكاميرا في الإصحاح السادس إلى مشهد المتظاهرين، وقد بدأت المواجهة الفعلية مع رجال الشرطة، ولاستثارة مشاعر الغضب والسخط المحفزة على النضال تستمر في نقل صور الصمود والتحدي والتضامن والقمع حتى يسفر المشهد عن نهاية مأساوية "لصالح دائرة المسوخ المسلحة في ميادين المدن وضد أشجار المدن لا في ميادين القتال وضد أعداء الوطن"[4].

---

[1]) المصدر نفسه، ص 339.

[2]) المصدر نفسه، ص 340.

[3]) الجزار، محمد فكري(2004)، استراتيجيات الشعرية:في قصيدة أمل دنقل،**فصول**، (ع64)، ص 255.

[4]) المرجع نفسه، ص 255-256.

"دقت الساعةُ الخامسة

ظهَرَ الجندُ دائرةً من دروع وخُوذات حرب

هاهُم الآن يقتربون رويداً..رويداً

يجيئون من كل صَوْبْ

والمغنون _في الكعكة الحجرية_ ينقبضُون

وينفرجونَ

كنبضة قلب!

يشعلون الحناجرَ،

يستدفئون من البرد والظلمةِ القارسة

يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقتربْ

يشبكون أياديهم الغضة البائسة

لتصير سياجاً يصدُّ الرصاص!..

الرصاص..

الرصاص..

وآه..

تُغَنُّون: ((نحن فداؤكِ يا مصرُ))

((نحن فداؤُ..))

وتسقط حنجرة مُخرسة

معها يسقط اسمكِ _يا مصرُ_ في الأرض!

لا يتبقّى سوى الجسد المتهشم.. والصرخات

على الساحة الدامسة!

دقت الساعةُ الخامسة"[1].

ويحشد تعاقب اللوحات المتخالفة مكاناً وزماناً في قصيدة (رسوم في بهو عربي) لــ(أمل دنقل) من ديوان (العهد الآتي) خسائر الأمة العربية التي لا تنتهي، فاقتران ما ضاع في الماضي بالجريح الأسير في الحاضر وضمها في إطار مكاني واحد (بهو عربي) لهو استشراف مشؤوم يؤذن بفقد المزيد.

---

[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية**، ص 341-343.

وقد تناول (الدكتور صلاح فضل) هذه القصيدة من هذه الزاوية"[1]، ولذلك سوف نكتفي بإيرادها دون أي تعليق كونها تمثل نموذجاً جيداً على تماثلية المونتاج:

"(1)

اللَّوحةُ الأولى على الجدار:

ليلى ((الدمشقيَّة))

من شرفةِ ((الحمراء)) ترنو لمغيب الشمس،

ترنو للخيوطِ البرُتقاليَّة

وكرمةٌ أندلسيَّةٌ، وفسقيَّة

... ...

وطبقاتُ الصمتِ والغبار!

نقش

(مولاي، لا غالب إلا الله!)

(2)

اللوحةُ الأخرى.. بلا إطارْ:

للمسجد الأقصى..(وكانَ قبلَ أن يحترقَ الرواقْ)

وقبةِ..الصخرةِ، والبراق

وآية تآكلتْ حروفها الصغار!

نقش

(مولايَ، لا غالبَ إلا.. النَّار!)

(3)

اللوحةُ الداميةُ الخطوطِ، والواهيةُ الخيوطْ:

لعاشق محترق الأجفانْ

كان اسمُه ((سَرْحان))

يمسكُ بندقيةً..على شَفَا السُّقوطْ !

نقش

(بيني وبين الناسِ تلكَ((الشّعْره))

---

[1]) ينظر: فضل، صلاح، **الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل**، ص 104.

لكن من يقبضُ فوقَ ((الثورةُ))
يقبضُ فوق الجمرة **!)**

(4)

اللوحةُ الأخيرة:
خريطة مبتورةُ الأجزاء
كان اسمُها ((سيناء))
ولطخةٌ سوداءْ
تملأ كل الصورة

نقش

(الناسُ سواسيةٌ _في الذل_ كأسنانِ المشْطْ
ينكسرون _كأسنان المشطْ
في لحيةِ شيخِ النفطْ **!)**

***

كتابة في دفتر الاستقبال:

لا تسألي النيل أن يُعطي وأن يَلِداَ
لا تسألي.. أبداً
إنّي لأفتحُ عيني (حين أفتحُها**!)**
على كثيرٍ..ولكنْ لا أرى أحداً**!!**"[1].

ويتكرر النموذج البنائي المتبع في قصيدتي (أمل دنقل) السابقتين عند (إبراهيم نصرالله) أيضاً في قصيدة (أحوال الجنرال)، التي تتوالى على شاشتها عشرة مشاهد مستقلة، ينفرد كل واحد منها بعنوان خاص، يشير إلى حالة من أحوال الجنرال، تتعلق بمهمة عسكرية أو بممارسة حياتية خاصة أو تفصيل من تفاصيل معيشه اليومي أو بإحساس معين.

ورغم انطواء هذه المشاهد تحت مظلة واحدة بوصفها أحوالاً لشخص واحد هو الجنرال، الصوت المهيمن فيها باستثناء المشهد الأخير، إلا أن فرقتها تظل قائمة بسبب تباين تفاصيلها وقدرة كل واحد منها على الاكتفاء بذاته، مشكلاً نصاً متكاملاً، لا يوحدها شيءٌ إلا تماثل الرؤية فيما بينها وتشابه المغزى، فالنظرة المتأملة في المشهد الأول ومقارنته بالذي يليه، ومقارنة الذي يليه بالذي قبله والذي

[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية**، ص 386-388.

بعده، ثم مقارنة ما يتبعه بكل السابق واللاحق، وهكذا دواليك حتى نهاية المطاف، يبرهن على أن هذه المشاهد/الأحوال هي كلٌ واحد، يتمحور حول فكرة واحدة، يشكل تمظهرها بصورٍ متنوعة تعميقاً وترسيخاً لها وإلحاحاً عليها، فالمشاهد جميعها تقول بلسان واحد ولكن مراتٍ كثيرة إن الرسالة التي يسعى المستعمر إلى تحقيقها جاهداً هي اجتثاث الحياة من المكان، وقد أسهمت الفجوة القائمة بين دالة العنوان والمتن في كل مشهد _مشكّلةً مفارقةً ساخرةً_ في تعرية هذه الحقيقة بجلاء، ففروسية الجنرال ليست منازلة وجولات وصولات في ميدان القتال، وإنما قتلٌ واستعباد:

" **فروسية الجنرال**

أيها العسكريّ

هيءْ لنا السرجَ

والصولجانَ

الركابَ

العنانَ

الردى

والزّنادْ

كي نمتطي هؤلاء العِبَادْ"[1].

وطعامه سحق وإبادة لكل جميل ولكل مقومات الجمال أنّى وجدت لانتزاع المتعة والسعادة والبراءة من الحياة وتنغيص زهوتها وإطفاء بهائها:

"**وجبة الجنرال**

أيها العسكريّ

...هيءْ لنا قُبَّرَةْ

لندوسَ على صوتِها

وهيء لنا عاشقةْ

لنُرمِّل أبيضَ فستانِها

وهيء لنا طفلةْ

لنُيتّمَ أجمل ألعابِها"[2].

---

[1]) نصرالله، إبراهيم، **الأعمال الشعرية**، ص 443.

[2]) المصدر نفسه، ص 443.

ويزعجه بقاء نتفٍ من فرح طليق:

"**جولة الجنرال**

أيها العسكريّ

تخفيتُ هذا المساءَ

وباغتتُ قاعَ المدينهْ

فأبصرتُ أغنيةً تتسكعُ واثقةً

رجلاً ضاحِكاً

فلِمَنْ

أيها العسكريّ

بنينا السجونَ اللعينَهْ؟**!!**"(1).

وتؤرقه روح التحدّي الساكنة في السجين

"**أزمة الجنرال**

أيها العسكريّ

معادلةُ السجنِ جِدُّ غَريبَهْ

هنا الصحراءُ

كلابُ الصحراءُ

وحشةُ ذئبِ الفلاةِ

وخطوةُ موتٍ قريبهْ

ولكنني

قد رأيتُ السجينَ يغني هنا

والسجونَ كئيبه**!!** "(2).

واحتفالاته مجازر ينتشي فيها بإراقة الدماء وبانثيال الطعنات وبجلجة الوعيد والتهديد وباقتلاع جذور الحياة:

"**حفلة طرب على شرف الجنرال**

أيها العسكريّ

---

1) المصدر نفسه، ص 444.

2) المصدر نفسه، ص 444.

مزيداً

من الدمِ

والطعناتْ

أين نيرانُ سوطكْ؟

أين حنكتُنا...

في انتزاع الحياةْ؟؟!!"[1].

ووصاياه تحذير من أشياء طبيعية، تدخل ضمن دورة الحياة في الكون، لكنها بالنسبة له ولكل الطغاة تحمل في ثناياها صور تهديدها الرمزي، فصمت الريح يذكر بهدأة الشعوب قبل الثورات (الهدوء الذي يسبق العاصفة)، ونور الفجر ببزوغ شمس الحرية:

"**وصية الطابور الصباحي**

: صمتُ الريح وعود...

انتبهوا

نورُ الفجرِ...جحود

انتبهوا

نحنُ حماةُ قيودْ

علَّمنا الجنرالُ... وأوصى:

الداخلُ مفقودْ

والخارجُ مفقودْ"[2].

وسياحته جولة تفقدية للتأكد من منع انطلاقة الحياة بكل أشكالها:

"**سياحة الجنرال الداخلية**

: هذي هي الأشجارُ

والمقاعدُ

الشوارعُ المضاءةُ

الحضارةُ

---

[1]) المصدر نفسه، ص 445.

[2]) المصدر نفسه، ص 445.

الحدائقُ...الغيومُ

قامةُ الجبالِ...والقرنفلةُ!!

هذي اندفاعةُ النهارِ ههنا

قيثارةٌ

أغنيةٌ

حنجُرةٌ..فيها الصهيلُ

والمدى

والسنبلهْ!!

وهذه نوافذٌ للروحِ

أبوابٌ على الدنيا

سماءٌ مذهلهْ!!

وهذه أوطاننا

أحلامنا المسترسِلَهْ!!!

لكنّها

كما أمرتُم سيدي

جميعها مُكَبَّلَهْ"[1].

والكابوس الذي أفزعه وقض مضجعه يتمثّل في رؤية أجمل صور الحياة تطلع من تحت رأسه وتشق طريقها إلى النور عبر الوسادة، ولايغيب عن ذهن المتلقي ما في ذلك من ترجمة بهاجس مؤرق فأمثاله من الطغاة يخشون دائماً من وجود بذرةٍ من بذور الحياة: صمود، تحدي، شجاعة، إرادة لا تقهر، تمارس فعلها في الخفاء على غفلة منهم:

"**كابوس الجنرال**

أيها العسكريّ

صرختُ

صحوتُ

وبي فَزَعٌ

وارتجافٌ...وحُمّى

---

[1]) المصدر نفسه، ص 446.

حلمتُ بورده!!!

تشقُّ الظلامَ هنا تحتَ رأسي

وتنمو ببطءٍ

وتكبرُ

تكبرُ

عبرَ المخدّةْ!!! "[1].

وحلمه السعيد الذي حرك مشاعره أو بالأحرى فجّر أحقاده التي لا تنضب كان في مشاهدته آلة الدمار والموت تتمرغ قربه:

"**حلم الجنرال**

أيها العسكريّ

حلمتُ بدبابةٍ

تتمرغُ

كالكلبِ قُربي

فَرَقَّ لها _وهو دوماً يرقُّ_

ويخضرُّ قلبي!!

ولما تصاعدَ ضوءُ النهارِ

تذكرتُ ربي

فأطعمتُها فَرحا نصفَ شعبي"[2].

ويجيء المشهد الختامي للملمة أطراف الرؤية المتناثرة وتكثيفها في بؤرة واحدة، حيث توضع قسوة السجن، الدال على الظلم والقهر والإذلال والترهيب ومصادرة الحرية والموت في مقابل رقة ووداعة القصيدة الحاملة لمعنى الحياة، تأكيداً على وجود البذرة المفزعة التي يخشاها الطغاة وقدرتها على مواجهة الموت مهما كانت كثافته، فهشاشته باديةٌ أمام قوة إرادة الحياة في الشعوب، ممثلين هنا بشخص الشاعر:

"**حديد**

---

[1]) المصدر نفسه، ص 447.

[2]) المصدر نفسه، ص 443.

حَديدٌ نوافذُ هذي السجون

واسوارُها العاليهْ

حديدٌ هي العرباتُ..البنادقُ..والحاجزُ العسكريُّ..الطغاةُ

حديدٌ هو القيدُ

ناقلةُ الجُندِ

والخنجرُ..الطعنةُ الداميهْ

عيونُ المحققِ..والشُّرطيُّ..الشعارُ..النياشينُ..والأحذيهْ

عبوسُ الزنازينِ...والأقبيَهْ

وأضحكُ حين أمرُّ بهمْ

وكلُّ الذي في يدي أغنيَهْ"[1].

(ب) المونتاج على أساس التناقض:

يقوم هذا النمط من المونتاج على أساس تركيب الشاعر "لقطة أو لقطات مع لقطة أو لقطات أخرى متناقضة، دون أن يراعي ترتيبها ترتيباً منطقياً فكرياً ومتتابعاً كما هو الشأن في تركيب الفيلم"[2]، أو على أساس تجاور مشهدين متناقضين "بحيث يؤدي التجاور أو التلاحم بين النقيضين إلى إبراز التناقض القائم في الحياة نفسها"[3]، أي الإيماء إلى مفارقة من مفارقاتها المتنوعة.

تمثّل قصيدة (أوجيني) لـــ(أمل دنقل) نموذجاً جيداً على المونتاج المتكئ على تجاور المشهدين المتناقضين، فقد قسّمها الشاعر إلى قسمين، صوّر الأول الذي يحمل عنوان (النشيد الأول) عبر حيويّة المشهد وتصويريّة اللغة وتقريريتها في بعض الأحيان ما كان يتعرض له فلاحو مصر أثناء تأسيس قناة السويس وقبل الاحتفال بافتتاحها من قمع وترهيب واستلاب واستغلال واستعباد وتضليل وخداع، فلم يقطفوا من جنى تعبهم سنين طويلة إلا الموت واليتم والمرض والجوع والفقر والجهل:

"**النشيد الأول**

---

[1]) المصدر نفسه، ص 448.

[2]) حوم، علي، **أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر**، ص 75.

[3]) المرجع نفسه، ص 75.

القرن التاسع عشر

العام التاسع والستون

وأيادي الشركس تقرع أبوابا

قد عنكب فيها الحزن:

((_باسم خديوي مصر

تجبى كل غلال الأرض وتجمع

لضيوف افندينا في حفل التدشين))

... وتساءل فلاح مأفون:

_ما ما التدشين؟))

وماذا يعني التدشين؟))

.. وتلوى المسكين على الأقدام يئن

((أوجيني.. وملوك الافرنج

سيزورون جناب الباب

الليلة.. يحمل ما تحويه الدور

إلى قصر الحاكم))

ومضى..

والناس على صمت واجم

من عشر سنين

والناس على هذا الصمت الواجم

فالمارد من عشر سنين

لم يترك في الدور رجال

يتّم أطفال الأطفال

زرع الحزن عليهم موالاً.. موال

عشر سنين

والمنجل يحصد كل سنابلها المزدانة

لم يرجع غير من اخضر له عمر

بعد العمر

عاد ليحكي، يبصق دم

والقرية تخلص من مأتم
لتقيم المأتم
والأرض العانس ظلت بكر
والجوع يعشعش فوق الحزن
على الأعصاب"[1].

وفي المقابل يستفيض القسم الثاني الموسوم بـــ(النشيد الثاني) في بث صور البذخ والترف التي شوهدت أثناء الاحتفالات بافتتاح القناة، والتي أنفقت عليها مصر أموالاً طائلةً، اقتطعت من قوت الجياع، فقد كان من أهم مراسم هذه الاحتفالات افتتاح دار الأوبرا المصرية التي كلّف بناؤها مبالغ باهظة، وعرض (أوبرا عايدة) خلال الافتتاح، التي تقاضى مؤلفها الفرنسي والشاعر الإيطالي الذي صاغها شعراً وملحنها الإيطالي أيضاً أجوراً خيالية، وتعبيد طريق الهرم.
وقد غطّت الكاميرا الشعرية كل هذه المراسم الاحتفالية، مسلطةً الضوء على مظاهر فساد السلطة الحاكمة، الغارقة في الملذّات والشهوات والرغبات، التي لم تقدم لمصر شيئاً غير نهب الثروات، وسرقة جهود أبنائها الكادحين المخلصين، صانعةً رفاهيتها من ضيمهم. وتسترسل الكاميرا الشعرية في كشف سوآتها وتعرية فضائحها هي وضيوفها من أصحاب السيادة الأوروبية، حتى تشتبك صُور القسمين: صور الحرمان والاستضعاف والتضحية والفداء بصور الترف والبذخ وإطلاق عنان الشهوات وتغييب الضمير الوطني والخيانة في مقارنة تصويرية صغرى، تحاكي تقابل النشيدين الذي يبرز شدّة المفارقة بين ما تستحقه الشعوب الوفيّة المعطاءة من تكريم واحتفاء وما تلقاه من ذُلٍّ وهوانٍ وسحق، بين ما وجب من صلاح القيادة وما هي عليه من فسادٍ وطيشٍ وضلال، بين الزارعين الذين لم يحصدوا والحاصدين الذين لم يزرعوا:

"**النشيد الثاني**
الأوبرا تزخر بالأنوار
موسيقى ((فردي)) فأعصاب المخمورين
بعد التدشين
اوروبا تشربد يا ((عايدة))
((عايدة)) تجلس في ((البنوار))
والكتف البض يدغدغ أعصاب افندينا

---
[1]) دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية**، ص 15-17.

..الاوبرا تغرق في التصفيق

وافندينا يغرق في اوجيني

في شمات (الهوراپين)

والركب الملكي الظافر

يتنسم عبر هتاف الشعب طريقاً بعد طريق

يتهادى للهرم الأكبر

وافندينا انفرد باوجينيه

في مركبة ألف ستار دار عليها

بحواشيه

أوجيني ذات الجسد الناصع كالقشدة

أوجيني ذات الشعر الاسود

أوجيني نهد من باريس

لطفولة إسبانيا يتنهد

.. ويدور حوار مهموس:

- أو تدرين بماذا أنا مشهور في القصر؟

- بماذا؟

- بالإشباع

- اوه كم أنت مسل للغاية يا مونشير

سأجرب ما قلت بنفسي

- سأريك النشوة أنواعاً _أنواع

....

..(فترة صمت)..

- ماذا تفعل يا مونشير؟!!!!

كن ملكاً..

واصبر..

كن ملكاً..

- واعتدلت جلسة اسماعيل

والعربة ذات الست خيول

تتهادى فوق طريق مائل

وهتاف عراة وحفاة

ينطقهم كرباج يلسع

وأنين الشهداء الماثل

خلف ضفاف قناة

وأنين أوجيني في المخدع

وستائر ليل تسدل في شباك الجمر

والعلم الاحمر يصلب في سارية القصر

العلم التركي الميت"[1].

ويبدو الاعتماد على تقابلية المونتاج في بناء النص الشعري جليّاً في قصيدة (الحادث) لـــ(سامي مهدي)، فهي عبارة عن مقابلة مشهديّة بين الماضي والحاضر، جاءت على النحو الآتي:

"أهو حلم يطارده

أم جنون؟

أم تفاصيل ذاكرة لا تخون؟

فالبيوت وأبوابُها

والأزقة

والناس

والباعة المنتشونْ

وانفراج الشبابيك يُطمعهم

والكوى

والرؤوس المطلّة في قلق

والعيونْ

والغناء الحزينْ

والنساء إذا التعن من شغف بالرجال

---

[1]) المصدر نفسه، ص 19-21.

والرجال إذا اشتعلوا رغبةً في النساء

والحليلة في ليلةٍ لا صباح لها

والخليلة إذ تشتهى

والفتاةُ إذا نهدتْ

والفتى إذ يشاكسها

والمضاجع

كل المضاجع

كل المواجع

والفقرُ

والجوعُ

والذكرياتُ

وما أكثر الذكريات وأعذبها

الذكريات التي..

الذكرياتْ

كان في زحمة العابرين

يتطوَّح مكتبئاً

لا يكاد يرى أحداً أو يحسّ به أحد

كان في كل حينْ

يتلّفت

(تلك العمارات)

يجفل

(هذا الجنون)

وهو مكتئب

لا يكاد يرى أحداً أو يحسّ به أحد

والعيونْ

خرز يتقلّب

(من ذا يرى الآخرين

ويرى نفسه بينهم؟)

من يكونْ

هو بين الملايين من جنسه،

من يكون؟

خائفاً كان مما يراه ويسمعه

من غلوّ العمارات

من واجهات المخازنِ

من صخب الناسِ

من ضجّة الحافلات وأبواقها

خائفا ً كان حدَّ الجنونْ

فتعثّر حتى هوى

واستغاث

فمدَّ له عابر يده،

بل يديه،

وأنهضه

فرأى نفسه،

ورأى الآخرين

كان ثمة حشد من العابرين يحفّ به

فاطمأنّ إلى نفسه

وإلى غيره

ومضى وهو يعضل في زحمة العابرين"[1].

تنقسم هذه القصيدة إلى قسمين متقابلين، يصوّر الأول منهما المنولوج الدائر في أعماق البطل المشهدي، وهو عبارة عن مدٍّ ذاكراتي، تتداعى خلاله صور تواضع العيش وتلقائيته وتجليّات الحميميّة والألفة والبراءة واحدة تلو الأخرى في انفجار كثيف يقوم "على الرصد المتسق للجانب الفكري والتجربة الحسية للشخصية"[2].

---

[1]) مهدي، سامي، **الأعمال الشعريّة 1965-1985**، ص 364-368

[2])حداد، نبيل(2003)، **الكتابة بأوجاع الحاضر/ دراسة نصيّة في الرواية الأردنية**، (ط1)، الأردن/عمان: أمانة عمّان، ص 151.

ويصوّر الثاني أحاسيس الدهشة والفزع والغربة والفجيعة التي يُصاب بها هذا البطل جراء اصطدامه بمعطيات الواقع، الذي بدا بالنسبة له قاحلاً من الروحانيات، تقرّ ملامحه الماديّة والمعنويّة بقسوته وتقهقر مكانة الإنسان فيه، وقد عكست تساؤلاته الداخلية وتعليقاته الجوّانيّة على ما يرى ويسمع هذه الأحاسيس بجلاء: ((تلك العمارات)...(هذا الجنون)...(من ذا يرى الآخرين ويرى نفسه بينهم؟)).

ووفقاً لهذه الثنائيّة الضدّيّة بين مكنونات الذاكرة وتمظهرات الواقع تقف صور الماضي المشكلة لمضمون المنولوج والمستحوذة على الذهن في مقابل صور الحاضر عبر مقارنة ترثي فيها الذات الزائل وتتشبث به كحلم هنيء، لا تودّ الانعتاق من أجوائه، أو محبوب غائب لا تقوى على الشفاء من أطيافه، وتهجو القائم مقامه وترفضه بشرود الذهن إلى الصورة المقابلة له أثناء ملامسته، فتبدو البساطة والعفويّة وهناءة العيش ورهافة الترانيم وحيويّة المشاعر وتأججها بكامل صورها وتعلق الفرد بالآخر وانشداده إليه وارتفاع منسوب الفطرة إزاء الإحباط وجمود المشاعر وغياب إحساس الفرد بالآخر وتراجع قيمة الإنسان وغطرسة الأشياء وجبروتها والتكلف وفجاجة الضوضاء، فكما يقول (الدكتور محمد صابر عبيد) مجليّاً رؤية النص: "يتقد في القصيدة صراع غير متكافئ بين التيّار الحضاري (التكنولوجي) وبين البُنى الداخلية الصغيرة لروحية الإنسان. إنه ليس صراعاً بالمعنى المباشر، بل بمعنى الاصطدام المفاجئ الذي لا يترك وراءه سوى حزمة كبيرة من (الأسئلة) المثقلة بالدهشة والحيرة والتشتت، بمعنى الإخفاق في القدرة على استيعاب هذا المدّ المنفلت من التصاعد الحضاري الانفجاري (الماديات) إزاء التركيب الحلمي العاطفي للإنسان، الذي تتألق خواصه الروحية بطفولة الحواس ورومانسيتها في النظرة إلى العالم والمحيط، وتلمس الأشياء واستصحابها والتفاهم الإيجابي الفطري معها"[(1)].

وقد استطاع الشاعر من خلال هذه المقابلة المشهدية الانتقال بفكرة الزوال من التجريد إلى التجسيد "خالقاً فينا إحساساً بأن حضارة خطيرة تدب على جوانب الفطرة والعفوية في حياتنا"[(2)].

ويعمل (محمود رويش) في قصيدة (أبد الصبار) من ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) على قطع المشهد العام لإدخال تعليق منافٍ ومشهدٍ مناقض لبثّ رسالة القصيدة، يقول الشاعر:

"تفتحُ الأبديَّة أبوابها، من بعيد،

لسيَّارة الليل. تعوي ذئابُ

البراري على قَمَرٍ خائفٍ. ويقولُ

---

[1])عبيد، محمد صابر(1985/8/14)، الحادث والموقف الحضاري من الأشياء، **جريدة الثورة العراقية**، بغداد: دار الثورة للصحافة والنشر، ص 8.

[2])الآلوسي، ثابت(شباط1994)، سامي مهدي/شعرية الأعماق، **مجلة أفاق عربية**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص 58.

أبٌ لابنه: كُنْ قوياً كجدِّك!
واصعَدْ معي تلَّة السنديان الأخيرةَ
يا ابني، تذكَّرْ: هنا وقع الإنكشاريُّ
عن بَغْلَةِ الحرب، فاصمُدْ معي
لنعودْ
_متى يا أبي؟
_غداً. ربما بعد يومين يا ابني!

وكان غَدٌ طائشٌ يمضغ الريح
خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة.
وكان جنودُ يُهُوشُعَ بن نونٍ يبنون
قَلْعَتَهُمْ من حجارة بيتهما. وهما
يلهثان على درب ((قانا)): هنا
مرَّ سيِّدُنا ذاتَ يومٍ. هنا
جَعَلَ الماءَ خمراً. وقال كلاماً
كثيراً عن الحبِّ، يا ابني تذكّر
غداً. وتذكّرْ قلاعاً صليبيَّة
قَضَمَتْها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود... "[1].

ينهض النص هنا على تعارضية المونتاج، فثمة تضارب بين مضمون الحوار الدائر بين الأب وابنه أثناء سيرهما في رحلة الخروج من الوطن، فهو _وفقاً لتلميحاته وتصريحاته_ حوار مفعمٌ بإيحاءات النصر وبالاستبشار بالعودة القريبة، وبين تعليق الصوت الشعري الذي يقطع سيرورة الحوار مرتكزاً على تصويرية اللغة الشعرية لبيان تيه الزمن المعلّق عليه الأمل بالرجوع (وكان غدٌ طائش) ومروره واستحالته حاضراً ثم ماضياً وتراكم أزمنة شتى فوقه دون جدوى (يمضغ الريح خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة). ثم يُتْبَع التعليق الشعري بمشهد مساند، يعبئ النفس بالمرارة، كاشفاً عمق الهوة بين نور الأمل وشمس اليقين الساطعين في نفوس الفلسطينيين الذين أُبْعِدوا عن وطنهم

[1]) درويش، محمود، **الأعمال الجديدة الكاملة 1**، ص 300-301.

وبين ظلام الحقيقة الجاثية على أرض الواقع، فقد هُدِّم الكيان الذي تتزايد ببقائه يقينية العودة، فالجنود الغزاة بدلاً من أن يرحلوا (كما هو متوقع) راحوا يعمرون قلعتهم من أنقاضه، مما يعزز الإحساس بنية الاستقرار وديمومة الإقامة، فتبدو المفارقة جارحة بين ما هو متأمل وما هو كائن بالفعل، أي بين ما يؤمّل به الأب ابنه من العودة إلى البيت الذي تعلّق به الذهن والوجدان وبين ممارسات جنود العدو الاستيطانية على حساب تهجير وتشريد السكّان الأصليين، فقد أسمعنا الشريط الشعري في موضع سابق من هذه القصيدة التي اقتطع منها هذا النص:

"يقولُ أبٌ لابنِهِ: لا تَخَفْ. لا
تَخَفْ من أزيز الرصاص! التصِقْ
بالتراب لتنجو! سننجو ونعلو على
جَبَلٍ في الشمال، ونرجعُ حين
يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد
_ومن يسكُنُ البَيْتَ من بعدنا
يا أبي؟
_سيبقى على حاله مثلما كان
يا ولدي!

تَحَسَّسَ مفتاحَهُ مثلما يتحسَّسُ
أعضاءه، واطمأنَّ.
....
....
_لماذا تركتَ الحصان وحيداً؟
_لكي يُؤْنسَ البيتَ، يا ولدي،
فالبيوتُ تموتُ إذا غاب سُكَّانُها.. "[1].

وقد اختار الشاعر لجيش العدو اسم (جنودُ يُهُوشُعَ بن نون) إشارةً إلى خروج يُهُوشُعَ بن نون ببني إسرائيل من التيه ودخوله بهم بيت المقدس (أورشليم) بعد حصار وقتال شديد، ولعله يرمي بذلك

[1]) المصدر نفسه، ص 298–300.

إلى التذكير بعدم شرعية وجود اليهود في هذه الأرض المقدسة، فهم منذ فجر التاريخ طارئين على المكان دخلاء عليه، عبروه أول مرة غزاة من التيه وهاهم يعيدون الكرّة قادمين من الشتات.

وتتجلى آلية حشد اللقطات المتضادة بهدف بلورة رؤية ما في قصيدة (الأعداء) لـــ(سعدي يوسف)، وهي قصيدة طويلة تتكون من ثلاث حركات: (1) الطفولة. (2) التمرد. (3) أيام 1963.

وللتمثيل على هذه الآلية سوف نتناول الحركة الثالثة المعنونة بـــــ: أيام 1963:

"أرقدُ في ((السيبةِ)).

كان الشرطيُّ وديعاً عبرَ القضبانِ

مريضاً كان

بعيداً مثلي

وغريباً كان.

الفتيانُ الفقراءُ يطوفونَ منازلَ في الصحراءِ،

منازلَ في المدنِ المقهورةِ،

كانوا في عرباتِ الشحنِ تؤرجحهم

مغلولينَ اثنينِ اثنينِ...

وكان ((الخنزيرُ_ الطائرةُ_ الكوسجُ)) يرقبهم.

أيّ ع.ر.ا.ق ينهضُ في السيبة؟

والبارحة امتلأ ((الموقفُ))،

ظلَّ الفتيانُ يغنّون إلى أن صرخَ الخنزيرُ الوحشيُّ،

الخنزيرُ الوحشيُّ يخشخشُ عبرَ القضبانِ،

الخنزيرُ الوحشيُّ له نابانِ من الفولاذِ.

من الزاويةِ اليمنى يأتي النهرُ.

قديماً جاءَ هنا رجلٌ يبحث عن نبتِ الربّ.

قديماً كان الماءُ المسمومُ سبيلَ المشتاقينَ،

العشاقُ اختبأوا في الحلْفاءِ.

من الضفةِ الأخرى تتعالى أبخرةُ الزيتِ

وراءَ النخلِ.

لناقلةِ البترولِ الكوسجِ رائحةُ الخنزيرِ الوحشيّ،

بريقُ الطائرةِ السوداءِ.

نغنّي في الموقفِ.

أين فتاةُ الحانةِ؟

في بارٍ تحتَ البطّانيةِ يرتاحُ مهربٌ أسلحةٍ.

عمالُ إيرانيون ينامون الليلة في الساحةِ.

في منتصفِ الليلِ تجئ القريةُ

حاملةً سعفاً مشتعلاً

وقرابينَ من الخبزِ

نذوراً من تمرٍ.

عمالٌ إيرانيون يغنّون الليلة في الساحةِ.

في الضفةِ الأخرى أبخرةُ الزيت...

وراءَ النخلِ معابدُ زارا.

في الساحةِ عمالٌ إيرانيون.

زيارتُه مُنعتْ.

زوجتُه ستلفُّ عباءتَها.

تحملُ أوراقَ استرحامٍ.

زوجتُه تجلسُ في ركنٍ، باسمة العينين،

يحاولُ أن ينظرَ في عينيها.

رشّاشٌ في سطحِ الموقفِ كان يراقبهُ.

أين فتاةُ الحانةِ؟

....

....

أرقدُ في ((السيبةِ)).

كان الخنزيرُ الوحشيُّ على سطحِ ((الموقفِ)).

والفتيانُ الفقراءُ يطوفون منازلَ في المدنِ المقهورةِ،

كانوا في عرباتِ الشحنِ

تؤرجحهم

مغلولينَ اثنينِ اثنين"[1].

---

[1]) يوسف، سعدي، **الأعمال الشعرية2**، ص 133-135.

يحتدم في هذا المنولوج غير المباشر الصراع بين محوري الحياة والموت، وهو صراع غير متكافئ على ما يبدو من تدافع اللقطات المتناقضة واحدة تلو الأخرى ومن الانتقالات المفاجئة المعبرة عن حدة الدراما التي تعتمل في وعي الراوي _الشخص المقيم في السجن (أيّ ع.ر.ا.ق ينهضُ في السيبة؟)، تطغى فيه صور المرض والمعاناة: (كان الشرطي وديعاً عبر القضبان، مريضاً كان، وحيداً مثلي، غريباً كان، الفتيانُ الفقراءُ يطوفون منازلَ في الصحراء، والفتيانُ الفقراءُ يطوفون منازلَ في المدنِ المقهورةِ، زيارته منعت، عمالُ ايرانيون ينامون الليلة في الساحةِ)، ورموز الموت والفتك والدمار والنهش والقتل: (وكان الخنزير_ الطائرة _الكوسج يرقبهم، إلى أن صرخ الخنزير الوحشي، الخنزير الوحشي يخشخش عبر القضبان، الخنزير الوحشي له نابان من الفولاذ، كان الخنزير الوحشي على سطح الموقف، لناقلة البترول الكوسج رائحة الخنزير الوحشي بريق الطائرة السوداء، في بار تحت البطانية يرتاح مهرب أسلحة، في الضفة الأخرى أبخرة الزيت، وراء النخل معابد زارا، رشاش في سطح الموقف كان يراقبه)، على صور الحياة والإصرار على العيش: (البارحة امتلأ ((الموقفُ)) ظلَّ الفتيانُ يغنّون، من الزاويةِ اليمنى يأتي النهرُ، قديماً جاءَ هنا رجلٌ يبحث عن نبتِ الربّ، قديماً كان الماءُ المسمومُ سبيلَ المشتاقينَ، العشاقُ اختبأوا في الحَلْفاءِ، نغنّي في الموقفِ، أين فتاةُ الحانةِ؟، في منتصفِ الليلِ تجئ القريةُ حاملةً سعفاً مشتعلاً وقرابينَ من الخبزِ نذوراً من تمرٍ، عمالٌ إيرانيون يغنّون الليلة في الساحةِ، زوجتُه ستلفُّ عباءتَها، تحملُ أوراقَ استرحامٍ، زوجتُه تجلسُ في ركنٍ باسمة العينين يحاولُ أن ينظرَ في عينيها).

ويتجسد عدم التكافؤ هذا من خلال التكديس الكثيف لرموز الموت في النص مما يدل على انتشارها الواسع في الواقع الخارج نصي: براً: (الخنزير الوحشي، ناقلة البترول)، جواً: (الطائرة)، بحراً: (الكوسج)، وتواريها وكمونها وتربسها في أماكن شتى: (في بار، تحت البطانية، يرتاح مهرب أسلحة، وراء النخل معابد زارا، رشاش في سطح الموقف)، هذا بالإضافة إلى تمظهرها بأشكال مختلفة للدلالة على تجددها وتطورها المستمر.

ويصور رصفها إلى جانب صور الحياة وتعالقها وتداخلها معها بهذه الطريقة "مشهد الصراع المحتدم بين الرغبة العارمة في العيش وتهديد الموت الحاضر على الدوام"[1]. والذي تكون له الغلبة دائماً في المدن المقهورة، التي لا يستنشق فيها الفقراء الكادحون إلا شميم الموت، وقد أومأت تقابلية المونتاج إلى هذه الرؤية عبر توقف رحلة التداعيات وإغلاق المشهد عند صورة مطوّرة للخنزير الوحشي:

[1]) صالح، فخري، **سعدي يوسف/شعرية قصيدة التفاصيل**، ص 144.

(كان الخنزير الوحشي على سطح الموقف) في مقابل ثبات صورة الفتيان الفقراء الذين تؤرجحهم عربات الشحن مغلولين اثنين اثنين، وهي الصورة التي افتتحت بها هذه الرحلة.

ثالثاً: السيناريو:

يُطلق مصطلح السيناريو في السينما على "نص الفيلم بعد معالجة الفكرة وإعداد القصة سينمائياً في سياق متتابع من المواقف والمناظر التي تعتمد على الصور المرئية وإمكانيات هذا الفن الجديد"[1]. وتستخدم للدلالة عليه أيضاً في بعض الأحيان "كلمة المشهديّة وهي تعني النص الذي يتكوّن من المشاهد التفصيلية المتتابعة التي تروي قصة الفيلم"[2]، أي النص الذي "يتضمن الوصف الأساسي للديكور والمشاهد، وتفصيل الأحداث والحوار وحركة الممثلين والمؤثرات الصوتية"[3].
باختصار السيناريو "فكرة تتمثّل بشكل مرئي ودرامي في آنٍ واحد"[4]، أو كما يقول (سيد فيلد) "قصة تسرد بالصور والحوادث والوصف ضمن شكل البناء الدرامي"[5].
في السيناريو لا يمكن "إعطاء أية دلالة عن طريق الكتابة إلا بما يمكن ترجمته فيما بعد إلى صورة: الديكور، المظهر المادي للشخصيات وسلوكاتها وأفعالها. الأمر الذي يضطر المؤلف إلى قفز عقلي مستمر عليه من خلاله أن يسعى جاهداً لترجمة جميع المفاهيم المجردة إلى عبارات محسوسة "[6]، فهو لا يقول "على سبيل المثال: إنه فصل الصيف والجو حار، وإنما: تحت أشعة الشمس كان الرجال يرتدون قمصاناً ذات أكمام قصيرة، وأما النساء فكن يرتدين ثياباً خفيفة"[7]، فــ"مع أن كاتب السيناريو يقوم بالوصف ويملك ما يملكه الكاتب من كلمات، إلا أنه محروم من تسهيلات السرد الأدبي. فهو لا يستطيع أن يبين أو يشرح بالكلمات فقط كالكاتب. إذ عليه أن يُرِي ويُسمِع الأهواء التي يتحدث عنها"[8].

وقد استعار الشاعر العربي المعاصر تقنية السيناريو السينمائي ووظّفها بما يلائم البناء الشعري، فظهر ما يُعرف بالقصيدة سيناريو أو سيناريو القصيدة، حيث يتم تشكيل القصيدة من مجموعة من المشاهد المرئية والمسموعة، يُفضي كل واحد منها بعلاقة إلى الآخر، ينتج من تعالقها وتداخلها وتعاقبها قصة أو حكاية، وهذا هو الأساس المُتبع في بناء السيناريو في السينما: "تقطيع

[1]) مرسي، أحمد كامل، ووهبه، مجدي، **معجم الفن السينمائي**، ص 303.
[2]) المرجع نفسه، ص 303.
[3]) أبو سيف، صلاح(1977)، **السينما فن**، القاهرة: دار المعارف، ص 25.
[4]) وين، ميشيل، **حرفيّات السينما**، ص 255.
[5]) فيلد، سيد، **ورشة كتابة السيناريو**، ص 22.
[6]) توروك، جان بول، **فن كتابة السيناريو**، ص 212.
[7]) المرجع نفسه، ص 212.
[8]) مايّو، بيير، **الكتابة السينمائية**، ص 259.

القصة إلى مشاهد كل منها يمثل وحدة قائمة بذاتها مكملة للأخرى"[1]، فـ"أي سيناريو لابد من أن يضم قصة تحكى وله وسائله التقنية في إيصال هذه القصة"[2].

وتعد قصيدة (مذبحة القلعة) لـ(أحمد عبدالمعطي حجازي) من النماذج الريادية في هذا المجال، إذ أنها "تمثل صورة متكاملة لاستخدام التكنيك السينمائي في الجمع بين الصور المرئية والسمعية، وفي توظيف القصّ وفي تجميع المتشابكات الصوتية والمقاطع الحوارية"[3]، يسرد فيها الشاعر بلغة سينمائية بعض الأحداث المتعلقة بمؤامرة (محمد علي) لقتل المماليك، ولذلك فهي تبدو أشبه بسيناريو شعري تاريخي، يُفتَتَحْ بمنظر عام لمدينة القاهرة والليل مُطبق عليها في جوٍّ شتائي مثقل بالسحب:

"الدجى يحضن أسوارَ المدينه

وسحابا تٌ رزينه

خرقتها مئذنه...

ورياحٌ واهنه

ورذاذٌ، وبقايا من شتاءْ"[4].

تشي بانورامية الوصف في هذا النص بفكرة المؤامرة، فالظلام الحالك والسحب الداكنة الدالان على الغموض وحجب الرؤية ينبئان بقتامة المجهول الآتي، وتُلمّح المئذنة التي تخترق السحب إلى وجود حالة من الصراع بين باطل مرموز إليه بدجنة الليل وعتمة السحب وحق ممثل بالمئذنة. ويستدعي رذاذ المطر وبقايا الشتاء الدموع والبكاء، وتوحي الرياح الواهنة بسياق كهذا بوجود قوة مختزَنة مؤجّلة تستعدّ للانطلاق والعصف.

ولبلوغ الدقة في الوصف _بوصفها شرطاً أساسياً من شروط نجاح السيناريو_ لجأ الشاعر إلى تصويرية اللغة الشعرية لرسم لقطاته على الورق، محجماً عمل المخيلة لدى القارئ المشاهد، وهو يقترب بذلك من طريقة السينارست في الكتابة، الذي يُحاول جاهداً تفصيل المشهد بدقةٍ متناهية لتكون رؤيته واضحةً، وليحدّ من بصمات الرؤية الإخراجية على قصته الفيلمة، فالظلام ليس عتمةً عاديةً، بل دجىً دامس، لا يمكن تجسيد بهيميته وإطباقه على المكان إلا بهذه الاستعارة: (الدجى يحضن أسوارَ المدينه). ولبيان أن السحب ثقيلة داكنة، ليست من النوع الخفيف العابر لأن ألوان السحب

---

[1]) الطوخي، أحمد(1961)، **السينما وصناعة الأفلام**، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ص 13.

[2]) الدوخي، حمد محمود، **المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة**، ص 66.

[3]) عيد، رجاء، **الأداء الفني والقصيدة الجديدة**، ص 58.

[4]) حجازي، معطي، **الديوان**، ص 149.

عديدة وتجلياتها كثيرة استعيرت لها صفة رزينة للدلالة على الامتلاء المؤدي للسواد وعلى الثبات والثقل بما يشبه الجثو. وللتأكيد على خفة قوة الرياح وعدم عصفها نسبت لها صفة واهنة التي تنم عن شدة الضعف.

ويمتلئ المشهد الثاني بالحركة والصوت مع توصيف للزمان والمكان وهيئة بعض الشخوص وبث شطرٍ من حوار، حيث تنتقل الكاميرا الشعرية إلى مكان آخر (المُقطّمْ) وإلى موقع فيه أكثر تخصيصاً (قلعة القاهرة)، فنسمع في البداية وقع حوافر خيل، تجرح السكون، يدل انتشاره عبر التلال على استمرارية الحركة، ثم ينشق الظلام عن فارس قادم على اعتبار أن صوت اللقطة سابق لصورتها من باب تشويق القارئ المشاهد ومنحه إحساساً بالمسافة والزمن.

ويبدو من اللقطة التالية أن هذا الفارس يتجه صوب مكان يعلوه برج (دلالة السطوة والهيمنة)، يُسلّط الضوء على الحارس المقيم فيه، والذي قد تكون قتامة وجهه وتجهمه امتداداً لظلامية الفضاء وعبوسه في المشهد السابق، ويذكّر المشعل الراقص برذاذ المطر والرياح الواهنة.

ويجئ الإيعاز بإدخال الفارس إلى هذا المكان على شكل صيحة يترجمها حس التلقي على أنها شيفرة عسكرية تستخدم لهذا الغرض، إذ يُفْتَح إثرها باب القلعة الذي ينم صوته عن عملقته، وترينا الكاميرا الشعرية بصمات المعارك والزمن عليه.

ثم يغور الفارس في القلعة يحمل للباشا خبراً مقتضباً في عبارة، يُبتَر بعد إلقائه على مسامعه الحوار، ويقطع المشهد مباشرةً بعلامة القطع الشعري، وهي في هذه القصيدة السيناريو (النجوم)، وربما كان ذلك بهدف الاحتفاظ بسرية ما يجري إبقاءً على سحر الغموض.

وسوف يلاحظ القارئ المشاهد مدى طاقة الفعل الذي يتصدر معظم اللقطات الشعرية في هذا المشهد على تجسيد الحركة والصوت بعكس المنظر الافتتاحي الذي جسّم الصمت فيه تراكم الجمل الاسمية على ساحته:

"...وتـلاشـى الـصمت في وقع حوافر

وترامى الصوتُ من تل لآخرْ

في المقطَّمْ

وبدا في الظلمة الدكناء فارسْ

يتقدَّمْ..!

وبدا في البرج حارسْ

وجهُه في المشعْلِ الراقص أقتمْ

متجهِّمْ!

ثم رنَّت في فراغ البرج صيحة

ثم دار الباب في صوتٍ شديدِ

باب قلعة

فيه آثار دماء وصدأ

واختفى الفارس في أنحائها،

صاعداً يحمل ((للباشا)) النبأ

((المماليك جميعاً في المدينه!))

***"[1].

ويعود السيناريو الشعري إلى عرض المشهد العام لمدينة القاهرة التي لا زال يلفها الصمت والدجى إلحاحاً على رمزيته المعبأة بالدلالات مع توسيع لمجال الرؤية في هذه المرّة لتشمل القاهرة بحواريها المختلفة التي كان يتناهى إلى مسامعها صوت المنادي الجوّاب فيها، الداعي للذهاب إلى وداع (طوسون) ابن الوالي، الذاهب مع الجيش إلى الحجاز لقتال الخارجين عن موالاة السلطة، مؤكداً مشاركة الجميع _بما فيهم المماليك_ في هذا الحفل الوداعي الذي سيقام في القلعة.

وقد جعل التوصيف الشعري المنادي يتلوى راجفاً لزرع بذور الشك في المتلقي حول ما يدعو إليه:

"ثم يمتدّ السكونْ،

والدجى يحضن أسوار المدينة

وسحاباتٌ رزينة

خرقتها مئذنة ..

ورياحٌ واهنة

تتلوى في تجاويف الحواري

حـــيث ما زال المنادي،

يتلــوى في الحواري،

راجفاً في الـــصمت.. ((يا أهل المدينة:

في البكورْ

ســوف يــمضي جــيــش ((طُــوسُــنْ)):

ابن والينا الكبيرْ

---

[1]) المصدر نفسه، ص 149- 150.

للحجازْ
لقتال الكافرين الخارجيـــــن
عن موالاة أمير المؤمنيـــــن
ساكن البسفور، حامي الأستانة
نـــــضـــر الله في زمانَه
وسيمـــــضــــــي الـــناس للقلعة في ركب كبيـــــر
بين أفراح وزينة
والمماليك وأعيان المدينة
لوداع الجيش قبل السفر))..."[1].

وترصد الكاميرا الشعرية مشهداً جانبياً لشيخ يبدي عدم انتمائه للوالي ممثلاً بشخص ابنه (طوسن) سخريةً وشتماً ودعاءً بالهلاك وحنقاً، مما يعكس عدم الرضا المضمر في الصدور، فهو يُتمتم متوارياً لا يبدي منه سوى عينه:
"ويمد العينَ شيخ خارج من باب دارْ
يتوارى ويتمتم
((في جهنم!!
ما لنا نحن وطوسن يا حمارْ؟!))
ويردّ الباب في حقد وراءهْ"[2].

ويأخذ صوت المنادي بالانحصار شيئاً فشيئاً، حتى ينقطع وتعود الحواري سيرتها الأولى إلى الصمت المطبق، وهي وفقاً للتوصيف الشعري (حوارٍ حجرية)، يستعرض السينارست عبر رؤية مسحية تزج في فضاء المشهد كل ما يقع أمام العين معالمها الديكورية وملامحها المعيشية في تلك الأثناء، كاشفاً حالة الموات القائمةِ فيها، إذ لا يُرى في أرجائها غير رسومٍ وأطلالٍ ودمن دارسة وصخور وتراب عشعش فيها العفن وغدت مرتعاً للكلاب الضالة والطيور النافقة، وبيوت استوطنها الفقر والجوع وعنكبت فيها القذارة، فليس فيها ملمحٌ من حياة إلا صلاة خافتة وشحاذ مغني، مما يدل على غياب أي دور إيجابي للسلطة في تلك الحواري الميتة وإهمالها الشديد لها، وربما جورها عليها:

---

[1]) المصدر نفسه، ص 150- 152.
[2]) المصدر نفسه، ص 152.

"ثم ينداح المنادي، والصدى
يتلاشى.. يتلاشى.. مجهداً
ويعود الصمت يمشي في الحواري الحجرية
حيث ما زالت رسوم فاطميّة..
وطلول شركسِّية
وَدَمَنْ..
ضيّعت أنسابها أيدي الزمنْ
وَعَفَنْ،
وبيوتٌ، وصخورٌ، وتراب
نام فيها الجوع واسترخى الذبابْ
وصلاةٌ خافتة
وكلابٌ، وفراخ ميِّت هو الحواري ساكتة
غير شحاذ يغني للقلوب المؤمنة"(1).

وينتقل المشهد التالي مع حركة الرياح إلى الأزبكية ليتوقف قليلاً عند قصر لأحد قادة المماليك، تفصح الوحدة الديكورية التي تتقدمه (البركة الخضراء) عن أبهته وجماله، وهو قائد بطل، فارس شهم نبيل، كانت له صولات وجولات ضد المستعمرين الإنجليز على حد تعليق الراوي الشاعر، الذي يقحم صوته في النص مخلّاً بحيادية السيناريو الشعري.
ثم يرتد إلى الوراء مسترجعاً مشهداً من الماضي يقف شاهداً على ما روى، ولو اكتفى به لكان خلّص نصه من هذه التقريرية الفجة النازعة لدرامية المشهد:
" ورياح واهنة
تتلوَّى في الحواري الحجرية
ثم تمضي في دروب الأزبكية
في مياه البركة الخضراء تهوي
حيث يبدو قصر مملوكٍ جميل
روَّع الافرنجَ في يومٍ طويل
عندما شدوا الخيول

(1) المصدر نفسه، ص 152-153.

لتبول

فوق صحن الأزهر المعمور! لا كانت تعود

عندما شدوا الخيولْ

وأمين بك

آه هذا الفارس الشهم النبيل

قال: ((هيا يا جنود الله يا أهل المدينة

أنا منكم ودمي من قمحكم،

وجراحي قطرة من جُرحكم،

وقراكم موطني. اني غريبْ

قد رعاني ذلك الوادي الخصيب

فانهضوا وامضوا معي

نغسل العار بكأس مترع

من دمائي ودماكم!))

آه.. ما أروع أصوات الجموعْ

عندما سارت اليه كالدموعْ

((يا أمين بك! أنت منا وتربيَّت هنا!

وانبرى بائع أثواب قديمة

قائلاً ((هيا بنا!))

.. أوه.. لا كانت تعود!"[1].

ويرجع السيناريو الشعري إلى الزمن الحاضر مستعرضاً الجو العام في المدينة بمشهد وصفي، يشكل مجموع لقطاته المتناثرة استشرافاً ينذر بوقوع كارثة، فقد بدا كل شيء مستنفراً مندفعاً بقوة: (الدجى ما زال يجتاح المدينة)، ينفث شؤماً: (ونباح من بعيد)، يبث رسالته جلجلة: (وزعيق الحارس المقرور يدوي)، عاصفاً: (ورياح الليل تمضي بالهشيم)، مما أحال صمت الليل إلى انتفاضة صخب تنعب بمأساة قادمة، فالدجى الذي كان يحتضن أسوار المدينة في المشهد الافتتاحي أصبح يجتاح المدينة، واستحالت صيحة الحارس من رنة في المشهد الثاني إلى زعيق مدوي، والرياح التي كانت واهنة هي الآن تعصف بالهشيم.

---

[1]) المصدر نفسه، ص 153_154.

وتمثل اللقطة الأخيرة: (ورياح الليل تمضي بالهشيم) استباقاً شبه صريح بما سيحل بالمماليك من قصف وعصف يمضي بهم إلى مهاوي الردى:

"الدجى ما زال يجتاح المدينة

ونباح من بعيد،

وزعيق الحارس المقرور يَدْوي

ورياح الليل تمضي بالهشيمْ،

حيث يهوي.

في مياه البركة الخضراء يهوي

ونباح من بعيد،

من بعيد

يختفي"[1].

وتبدو الانتقالة الزمنية الكبرى في إطلالة الصباح، وهو صباح راجف من إيحاءات الليلة الماضية، فتبدأ الشمس دورتها في المكان، حيث ترصد حركة الحياة كاميرا جوالة تلتقط منظراً من هنا ولقطةً من هناك، مجسّدةً مدى ما كان عليه المماليك من رضا واطمئنان وسعادة وفرحٍ ورغبةٍ عارمة في العيش، مما يُعمّق الإحساس بتراجيديا الغدر التي تعصف بكل ذلك وتحيله إلى نهرٍ من الأحزان:

"في الصباح الراجفِ

وتدق الشمسُ أبواب المدينة

"يا كريم.."

قالها السّقا على بيت قديمْ

ويموج السوق بالذكر الحكيمْ

ويُحييِّ الناس درويشٌ صبوح

تحت يمناه تدلّت مبخرة

تنفح السوق غيوماً عاطرة

ثم يمضي ويصيح

"يا كريم!"

ومشت في المشربيَّات العتاق

---

[1]) المصدر نفسه، ص 155_156.

ضحكاتٌ ناعماتْ

لجوار حالماتْ

بحرير، وعطور، وانطلاق

وضجيج ونكات"[1].

ويقتحم هذا الكرنڤال الحياتي صوت بوق عسكر الباشا، الذين يتقدمون الموكب السائر إلى القلعة حيث المحتفلين، فيسدّ الموكب الطريق ممتداً على عرض الشاشة النصية بملله المختلفة، وقد بدا المماليك أكثر ألقاً وزينة، ولإظهار تميزهم في الأبهة عمن سواهم تسلط الكاميرا الشعرية الضوء على لقطة لعالم يسير مع الركب ممتطياً بغلةً لا حصاناً، ولعل في ذلك أيضاً إيماءة إلى عدم العدالة الإجتماعية، إذ يبقى علماء الأمة فقراء معوزين رغم أن لديهم الكثير:

"صوت بوق!

_((عسكرالباشا!)) وينسدّ الطريق،

بخليطٌ،

من بلاد الأرناؤوط

وبلاد الصرب، والأتراك.. من كل البلاد

_((وسّعوا يا ناس للركب!)) وينسدّ الطريق

ويثيرون الغبار

عالمٌ يركب بغلة

تتهادى في وقارْ

نقلة في إثر نقلة

تقصد القلعة للمحتفلين

والمماليك بدوا فوق الخيول العربية

يالثياب الموصليّة

والفراء السيبريّة

ببقايا عزّهم.. مثلَ الشهب

يغصبون الابتسامْ

---

[1]) المصدر نفسه، ص 156_157.

ويدارون الغضب"[1].

وتصر الرؤية الشعرية السيناريوية على تقديم المزيد من مزايا المماليك الحسنة، حتى يكون وقع الفاجعة على المتلقي وعلى الضمير الإنساني بشكلٍ عام صادماً صاعقاً، فها هي تبرز محبة الناس لهم وتعاطفهم معهم وإعجابهم الكبير بقائدهم (أمين بك) من خلال بثها شيئاً من تعليقاتهم الواردة أثناء مشاهدتهم للموكب السائر:

"وجموع الناس ترنو وتشير

_((آه يا عيني.. لقد أضحوا يتامى مثلنا!))

_((ما لهم في الأمر شيء مثلنا!))

وأشار الناس في وجه أمين بك ثم قالوا:

_((ذلك الوجه القمر

ذلك الشهم النبيل

روّع الافرنج في يوم طويل!)) "[2].

ثم توضع علامة القطع (النجوم) للدلالة على اختزال المسافة والزمن، إذ نرى الموكب وقد اقترب من القلعة، يصعد التلة إليها، ثم نسمع صوت البوق إشارةً للوصول، ويأتي الرد بسماع الشيفرة العسكرية المؤذنة بفتح باب القلعة للقادمين، فيفتح الباب العملاق، ليكون المماليك _الذين تستمر الكاميرا في مصاحبتهم_ أول الداخلين، وما أن ينتهوا من ذلك حتى تكشف المؤامرة عن أنيابها، فيُغلَق الباب وراءهم، وترينا النقاط وعلامات التعجب التابعة للقطة إغلاق الباب ملامح الدهشة والاستغراب والصدمة البادية على وجوههم، ثم يأمر قائد جند (محمد علي باشا) بإطلاق النار عليهم.

وتبدو حساسية الكاميرا الشعرية في تغطية وقائع المذبحة من خلال القدرة على تجسيد الحركة والصوت، والجمع بين الصور المرئية والمسموعة بما يمنح الإحساس بحرارة اللقطة، وعبر إمكانية السرعة في الانتقال، والتقاط اللمحة الخاطفة، وتسجيل شذرة من حوار أو عبارة كانت آخر ما يتفوه به شهيد قبل مفارقة الحياة:

"***

وتهادى الركب للقلعة هونا

---

[1]) المصدر نفسه، ص 157_158.

[2]) المصدر نفسه، ص 158_159.

يصعد التل إلى القلعة هونا

صوت بوق!

ثم رنّت في فراغ البرج صيحة

ثم دار الباب في صوت شديد

باب قلعة!

فيه آثار دماء وصدأ

ومضى كل المماليك يُغذون الخطى

ويثيرون الصدى

بين أسوار وأبراج رهيبة

دخلوا القلعة ثمّ التفتوا في بعض ريبة

فإذا بالباب يرتد هناك!!!

وإذا صوت الجموع

صادرٌ من خلف بابٍ.. من هناك

((اطلقوا!))

قالها قائد جند الارناؤوط

((اطلقوا!))

فالنار تهوي كالخيوطْ

كالمطرْ

زغردات مسترييبة

تتردّى بين أسوار وأبراج رهيبة

((آه يا نذلُ لقد خنت...)) ويهوي كالحجرْ

ورصاص كالمطرْ

وجنود الارناؤوطْ

من قريب وبعيدْ

من علٍ.. من تحتِ..أيدي اخطبوط !

تطلق النار، فكم خَرَّ حصانْ

ملقياً سيده فوق الدماء

فترش السقطة الجدران دمْ

وألمْ

"آه يا نذلُ.." ويهوي كالحجر

والخيول

حمحمات وصهيل

ترفس الصخر فينطق الشرر

والصّخب

((أنت محصور فخذها))

((لا تفكّر في الهرب))

((أنت ودعت الحياة!))

ثم يهوون كسنبل

تحت منجل

((آه يا ما أصعب الميته من كف الجبان!)) "[1].

وتترك الكاميرا الشعرية موقع المذبحة (داخل القلعة) وتنتقل إلى الخارج، حيث (أمين بك) الذي يصل متاخراً ويكتشف أمر المؤامرة، فيولّي هارباً على ظهر جواده، فتقدم لنا مشهداً حركياً يقترب في جزء منه من تقنية اللقطة المصاحبة، حيث "تتحرك الكاميرا مع المنظور الذي يجري تصويره في أثناء حركته"[2]:

"وأمين بك جانب السور وفي يمناه سيفه

هل يفيد السيف.. آه لن يفيد

((يا مماليك أيا أبهة العصر المجيد

قد مضيتم!))

قالها واغرورقت عيناه بالدمع الوئيد

والتقت عيناه في عيني شهيد

ثم يعدو بحصانه،

يعتلي السور ويرنو فإذا الأرض بعيد

ثم تُلقي عينه دمعاً على وجه الحصان

في حنانْ

---

[1]) المصدر نفسه، ص 159_162

[2]) مرسي، أحمد كمال، ووهبه، مجدي، **معجم الفن السينمائي**، ص 108. تمّ تغيير كلمة تحرك إلى تتحرك.

"يا حصاني طرْ بنا"
وإذا الفارس في السحب عقابْ
يتهاوي شاهراً في الجو سيفَهْ
معطياً للشمس أنفَهْ
تاركاً للريح أطراف الثيابْ
كإلِهِ وثني يتمشى في السحابْ
فإذا ما قارب الأرض قفزْ
والحصانْ
صار أشلاءً على ظهر التلالْ
((قد نجا منهم أمين بك يا رجالْ!))
قالها الناس على ظهر التلالْ
ومضوا كالدافنين"[1].

ويختتم هذا السيناريو الشعري بلقطة لجواد يهبط من القلعة ناجياً بحياته إيماناً من الشاعر السينارست بعدم القدرة على قتل مقومات البطولة في الشعوب، فنجاة فارس ثم جواد تعكس شدّة اليقين ببقاء بذرة قوية سوف تبرعم وتزهر ثم تعرش في قابل الأيام:

"ثم يمتد السكون
وحصانٌ يهبط القلعة وحده
مطرقاً يمضغ في صمت حزينْ"[2].

والمتابع لهذا السيناريو الشعري يدرك الغاية من إحياء هذه الأحداث التاريخية واستعارة الأسلوب السيناريوي في عرضها شعراً، فقد وجد (حجازي) في مؤامرة (محمد علي باشا) ضد المماليك وفي المذبحة التي ارتكبت بحقهم امتداداً لمؤامراتٍ كثيرةٍ تُحاك ضد الشعوب في العالم العربي، يذبحون فيها لا بالسلاح فقط وإنما أيضاً بالتشريد والقمع والترهيب والقهر والتجويع والتجهيل، وزماننا الحالي (زمن التآمر) حافلٌ بالمجازر التي تفوق مذبحة القلعة شراسة وانتهاكاً لكل الشرائع والقوانين.
ولم يجد شاعرنا وسيلةً لإخفاء صوته إلا باللجوء إلى تقنية السيناريو ليجعل المناظر والصور واللقطات والمشاهد والأحداث والمواقف تتحدث بدلاً منه وتدين كل طغاة العصر وجبابرته.

[1]) المصدر نفسه، ص 162_163.
[2]) المصدر نفسه، ص 136-164.

وقبل أن نترك هذا الجزء من الدراسة لا بد من الإشارة إلى أن الإفادة من تقنية السيناريو في بناء النص الشعري لا تقتصر على (حجازي) فقط، وإنما هي ظاهرة شائعة في القصيدة العربية المعاصرة، وقد قدّم الشعراء نماذج أكثر تطوراً وتعقيداً من (مذبحة القلعة)، ولكن ضيق المقام لا يسمح بتناول أي منها لأن القصيدة سيناريو في معظم الأحيان هي قصيدة طويلة نسبياً، لذلك سوف نكتفي بذكر بعض الأمثلة الدالة على استخدام تقنية السيناريو بأبنيتها المتنوعة في تشييد القصيدة العربية المعاصرة، ينظر على سبيل المثال:

أ- قصيدة (من ملفات المهدي بن بركة) لسعدي يوسف من ديوان (تحت جدارية فائق حسن).

ب- قصيدة (سعادة عوليس) لسامي مهدي من ديوان (سعادة عوليس).

ج- قصيدة (البطاقة السوداء) لأمل دنقل من ديوان (قصائد غير منشورة).

د- قصيدة (البنت الصرخة) لمحمود درويش من ديوان (أثر االفراشة).

الخاتمة

في الختام لا بد من الوقوف عند أهم النتائج التي استخلصتها القراءة النصية أثناء محاولة الكشف عن تجليات البنية المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة للدلالة على تأثر الشاعر العربي المعاصر بالمعطى السينمائي واستثماره في خدمة النص الشعري، وتجيء هذه النتائج بمثابة الخلاصة لمفاصل البحث:

أولاً: أظهرت القصيدة العربية المعاصرة قدرةً على التعاطي مع الفنون الأخرى لاسيما الفن السابع منذ البواكير الأولى، أي منذ مرحلة الرواد الذين قدّموا نصوصاً تقترب في بنائها وطريقة عرضها من أسلوب المشهد السينمائي، واستمر هذا التعاطي واتسعت رقعته حتى أصبحت ظاهرة التصوير المشهدي من أبرز الظواهر الفنية في القصيدة المعاصرة، حيث يتم التحول بالنص الشعري من عمل مقروء إلى عرض منظور مسموع، أي صور متحركة، حركة تُمَثَّل أمام أعيننا في الوقت الحاضر.

ويؤدي ذلك إلى الارتفاع بالمتلقي من نظام القراءة سامع إلى نظام القراءة مشاهد.

ثانياً: تدخل الصورة الشعرية المشهدية ضمن ما يعرف نقدياً بالصورة الكلية، فهي تتشكل من مجموعة من اللقطات أو المشاهد التي تشكل في مجموعها كياناً عضوياً متكاملاً.

ثالثاً: تكتسب الصورة الشعرية المشهدية قيمتها الفنية من طبيعة الرؤية التي تستدعي وجودها، أي من قدرتها على حمل مفهوم خاص بها، أو الدلالة على معنى المعنى أو توليد الإحساس بالتجربة المعروضة وبالمشاركة في الحدث المشهدي، وهي ترتبط بمفهوم الكناية عند (عبد القاهر الجرجاني)، أو بما دعاه (ت. س. إليوت) بالمعادل الموضوعي، وعليه فإن دراستها لا تكون إلا بالنظر إلى ما وراء المشهد الحسي من معنى مع اعتباره مقصوداً أيضاً.

رابعاً: تجيء الصورة الشعرية المشهدية في القصيدة العربية المعاصرة على ثلاثة أنماط:

1- الصورة المشهدية الوصفية.

2- الصورة المشهدية الحكاية.

3- الصورة المشهدية الحوارية.

يتقاطع كل نمط من هذه الأنماط مع نوع من أنواع المشهد السينمائي، مما يدل على عمق الصلة وقوة التفاعل، فنلاحظ التقاء الصورة المشهدية الوصفية مع مشهد التجميع، ويقابل الصورة

المشهدية الحكاية سينمائياً مشهد التتابع– الحركة، وتناظر الصورة المشهدية الحوارية المشهد الحواري.

خامساً: يستعين الشاعر العربي المعاصر في بناء نصوصه المشهدية بالتقنيات السينمائية المختلفة، إذ يبدو اتكاؤه على تقنية اللقطة القريبة واللقطة البعيدة في تشييد المشهد الشعري بشكل ملحوظ.

وقد أدرك الإمكانات الكامنة في تقنية زوايا الكاميرا السينمائية، وحاول استثمارها في بناء نصه الشعري ليضمن له مزيداً من الموضوعية والشمولية والحداثة، فثمة دائماً في نصوصه المتكئة على هذه التقنية ناظرٌ يأخذ موقع الكاميرا، متخيراً زاوية معينة لتصوير المشهد الشعري، يتم تحديدها عبر التعيين المكاني لهذا الناظر وتحديد موضع المشهد المنظور بالنسبة له قياساً لمستوى النظر (فوق النظر أم تحت النظر).

وتبدو زاوية عين الطائر أكثر زوايا التصوير السينمائي حضوراً في القصيدة العربية المعاصرة بوصفها الزاوية الأكثر درامية وتطرفاً وإيحاءً.

سادساً: وقد أفاد من المونتاج بأنواعه المختلفة واستعارها في بناء نصه الشعري ولاسيما المونتاج على أساس التماثل والمونتاج على أساس التناقض، بما لهما من قدرة على تصوير مفارقات الواقع والربط بين الأحداث المختلفة، هذا بالإضافة إلى قوة الإثارة والدهشة الكامنة فيهما كبقية الأساليب المونتاجية الأخرى التي تدفع المتلقي (القارئ/ المشاهد) إلى التأمل وإعمال الذهن للكشف عن الروابط الخفية التي تشد أواصر اللقطات الشعرية في النصوص المتكئة على هذه التقنية.

سابعاً: واستعار أيضاً تقنية السيناريو السينمائي ووظفها بما يلائم البناء الشعري، فظهر ما يعرف بالقصيدة سيناريو أو سيناريو القصيدة، حيث يتم تشكيل القصيدة من مجموعة من المشاهد المرئية والمسموعة، يفضي كل واحد منها بعلاقة إلى الآخر، ينتج عن تعالقها وتداخلها وتعاقبها قصةً أو حكاية.

وبعد... لقد توقفت هذه الدراسة عند ظاهرة فنية جديرة بالاهتمام تشكلت في القصيدة العربية المعاصرة بفعل التعالق مع الفن السابع، الذي أخذت بصماته تتزايد على جسد هذه القصيدة مما أسهم في إثرائها وتطورها ومنحها أبعاداً حداثية جديدة.

وقد تكون هذه المحاولة فاتحة لمحاولات أخرى تتناول هذه الظاهرة من زوايا مختلفة، كأن ترصد علاقة الصورة الشعرية المشهدية بالبلاغة القديمة ولاسيما الكناية، أو تدرس الجانب الموسيقي والإيقاعي في القصيدة المشهدية، أو غير ذلك الكثير من القضايا النقدية التي قد تتفتق عن هذه الظاهرة.

المراجع

- **القرآن الكريم.**
- **الكتاب المقدس.**
- ابن الأبرص، عبيد (1957)، **الدّيوان**، (تحقيق: حسين نصار)، (ط1)، مصر: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر.
- آجيل، هنري (2005)، **علم جمال السينما**، ترجمة: إبراهيم العريس، الجمهورية العربيّة السّوريّة_ دمشق: منشورات وزارة الثقافة–المؤسّسة العامة للسينما.
- الأخطل، أبو مالك غياث بن غوث التغلبي (1996)، **شعر الأخطل**، صنعة السّكري، تحقيق: د. فخر الدّين قباوة، (ط4)، دمشق: دار الفكر.
- آرمز، روي (1992)، **لغة الصّورة في السينما المعاصرة**، ترجمة: سعيد عبد المحسن، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- إسماعيل، عز الدّين (1963)، **التّفسير النفسي للأدب**، (ط1)، القاهرة: دار المعارف.
- إسماعيل، عز الدّين (1978)، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، (ط3)، القاهرة: دار الفكر العربي.
- إطيمش، محسن (1987)، **دير الملاك/دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، (ط4)، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (103).
- الآلوسي، ثابت (شباط 1994)، سامي مهدي/شعرية الأعماق، **مجلة أفاق عربية**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- أمين، عبد القادر حسن (1972)، **شعر الطرد عند العرب، دراسة مسهبة لمختلف العصور القديمة**، النجف: مطبعة النعمان.
- أوسبنسكي، بوريس، (1999)، **شعرية التأليف/بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي**، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة.
- بالاش، بيلا (1977)، **السيناريو شكل أدبي جديد، من كتاب الفنان في عصر العلم**، ترجمة: فؤاد دوارة، بغداد: منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية.

- البحراوي، سيد (1988)، **في البحث عن لؤلؤة المستحيل**، بيروت: دار الفكر الجديد.
- البياتي، عبد الوهاب (1995)، **الأعمال الشعريّة 1**، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع.
- بيكر، كارلوس (1959)، **ارنست همنغواي دراسة في فنّه القصصيّ**، ترجمة: الدّكتور إحسان عبّاس، بيروت–نيويورك: دار نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر.
- ترحيني، فايز (1988)، **الدراما ومذاهب الأدب**، (ط1)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- توروك، جان بول (1995)، **السّيناريو/فن كتابة السّيناريو**، ترجمة: قاسم المقداد، سوريا: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1965)، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (ط2)، مصر: مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.
- جانيتي، لوي دي (1981)، **فهم السينما**، ترجمة: جعفر علي، (ط2)، الجمهورية العراقية: وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر.
- الجبر، سمير كامل (2001)، الإمكانات التعبيرية للمشهد في السيناريو السينمائي، **الأكاديمي**، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي "جامعة بغداد" كلية الفنون الجميلة، (م9)، (ع31).
- جبرا، جبرا إبراهيم (1967)، **الرّحلة الثّامنة، دراسات نقديّة**، بيروت_صيدا: المكتبة العصرية.
- الجزار، محمد فكري (2004)، استراتيجيات الشعرية: في قصيدة أمل دنقل، **فصول**، (ع64).
- جيده، عبد الحميد (1989)، **الاتجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر**، (ط1)، بيروت–لبنان: مؤسّسة نوفل.
- حاوي، إليا (1980)، **فن الوصف وتطوّره في الشّعر العربي**، (ط3)، بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- حجازي، أحمد عبد المعطي (1978)، **كائنات مملكة الليل**، (ط1)، بيروت: دار الآداب.
- حجازي، أحمد عبد المعطي (2001)، **الديوان**، بيروت: دار العودة.

- ابن حجر، أوس (1979)، **الدّيوان**، تحقيق: د. محمّد يوسف نجم، (ط3)، بيروت: دار صادر.
- حداد، نبيل (2003)، **الكتابة بأوجاع الحاضر/دراسة نصيّة في الرواية الأردنية، (ط1)**، الأردن/ عمان: أمانة عمّان.
- حدّاد، نبيل (2010)، **بهجة السّرد الرّوائي**، (ط1)، إربد: عالم الكتب الحديث.
- حسين، خالد حسين (1998_1999)، **المكان في الرّواية الجديدة الخطاب الرّوائي لإدوارد الخراط نموذجاً** رسالة ماجستير، جامعة دمشق، دمشق، سوريا0
- حوم، علي (2000)، **أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر/الشعر المصري نموذجا، (ط1)**، دولة الإمارات العربيّة المتحدة: إصدارات دائرة الثقافة والإعلام.
- الحيّاني، فاتن عبد الجبّار (1999)، **جماليّات الفنون في شعر يوسف الصّائغ: (المسرح، الرسم، القصة، السينما)**، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، تكريت، العراق٥
- خضير، ضياء (1997)، قراءة في قصيدة سامي مهدي العدّاء، **الأقلام**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، (ع 9/8/7).
- داوود، عشتار محمد (2008)، **تشظي الحلم في شعر إبراهيم نصرالله/قصيدة الطائر أنموذجاً**، من كتاب: سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد/قراءة في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصرا الله، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد (ط1)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- درويش، محمود (2009)، **الديوان/الأعمال الأولى، (ط2)**، بيروت_لبنان: دار رياض الريس.
- درويش، محمود (2009)، **الأعمال الجديدة الكاملة، (ط1)**، بيروت_ لبنان: رياض الريس للكتب والنشر.
- درويش، محمود (2009)، **لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي/الديوان الأخير، (ط1)**، بيروت_ لبنان: دار رياض الريس للكتب والنشر.
- دنقل، أمل، **الأعمال الشعريّة**، مكتبة مدبولي،القاهرة.
- دوارة، فؤاد (1991)، **السينما والأدب**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.
- الدّوخي، حمد محمود (2009)، **المونتاج الشعري، في القصيدة العربيّة المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب

العرب.

- دياب، محمد حافظ (1985)، جماليات اللون في القصيدة العربيّة، **فصول**، القاهرة: الهيئة المصّريّة العامّة للكتاب، (م5)، (ع1).

- ذو الرّمّة، غيلان بن عقبة بن مسعود العدوي المضري (1998)، **الدّيوان**، تحقيق: عمر فاروق الطبّاع، (ط1)، بيروت: دار الأرقم.

- الرّواشدة، أميمة (2004)، **شعريّة الانزياح/دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعريّة**، عمان: منشورات أمانة عمان.

- الرّواشدة، سامح (1995)، **القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النّظرية والتّطبيق**، (ط1)، مطبعة كنعان.

- الرّواشدة، سامح (2001)، **إشكاليّة التلقّي والتّأويل**، (ط1)، أمانة عمّان.

- ابن الرّومي، علي بن العباس بن جريج (2000)، **الديوان**، تحقيق: عمر فاروق الطبّاع، بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم.

- الزاهير، عبد الرّزاق (1994)، **السرد الفيلمي قراءة سيميائية**، (ط1)، المغرب: دار توبقال للنشر.

- زايد، علي عشري (1978)، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، القاهرة: دار الفصحى للطباعة والنشر.
- سبندر، ستيفن (1974)، **الحياة والشاعر**، ترجمة: دكتور مصطفى بدوي، سلسلة الألف كتاب 258، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.

- سليمان، نبيل (1986)، **أسئلة الواقعية والالتزام**، (ط1)، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع.

- أبو سنة، محمد إبراهيم (1996)، كائنات ممكلة حجازي الشعرية، **فصول**، المجلد 15، العدد3.

- سوين، دوايت (1988)، **كتابة السّيناريو للسينما**، ترجمة: أحمد الحضرى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- السيّاب، بدر شاكر (2005)، **ديوان بدر شاكر السيّاب**، بيروت_لبنان: دار العودة.

- سيرميليان، ليون (1987)، بناء المشهد الروائي، ترجمة: فاضل ثامر، **مجلة الثقافة الأجنبية**، بغداد، (ع3).

- أبو سيف، صلاح (1977)، **السينما فن**، القاهرة: دار المعارف.
- شغيدل، كريم (2002)، **الشعر والفنون/دراسة في أنماط التداخل**، (ط1)، الجمهورية العربيّة الليبية: دار شموع الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع.
- شهاب، أثير محمد (2002/9/14)، عين الطائر بين رؤية المؤلف وبانورامية الراوي/قراءة في قصيدة (بانوراما) لسامي مهدي، **جريدة العراق**، دار العراق للصحافة والنشر.
- الصائغ، يوسف (1978)، **الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958**، جامعة بغداد.
- صالح ، فخري (1996)، لماذا تركت الحصان وحيدا: عن اللحظة الفلسطينيّة الملتبسة، القاهرة: **فصول**، (م15)، (ع2).
- صالح، فخري (1996)، سعدي يوسف شعرية قصيدة التفاصيل، **مجلة فصول**، (م15)، (ع3).
- صالح، فخري (1998)، **شعريّة التفاصيل أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، دراسة ومختارات**، (ط1)، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان: دار الفارس للنشر التوزيع.
- الصباغ، رمضان (1998)، **في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية**، (ط1)، الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر.
- الصكر، حاتم (1993)، **حوار الفن التشكيلي/محاضرات وندوات حول جوانب من الثقافة التشكيلية وعلاقتها بالفنون العربيّة والإسلامية**، الأردن_عمان: مؤسسة عبد الحميد شومان_ دارة الفنون.
- الصكر، حاتم (1999)، **مرايا نرسيس/الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، (ط1)، بيروت–الحمراء: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- صنكور، صفاء (1995)، نقطة التحول، مدخل لدراسة علاقة الشعر بالسينما، الشعر العربي.. الآن، بحوث الحلقة الدراسية، **مهرجان المربد الشعري الحادي عشر** 25 –11إلى 1–12–95، العراق_بغداد.
- طلب، حسن (1996)، رصاصة زينون تأملات حول قصيدة اغتيال، القاهرة: **فصول**، (م15)، (ع3).
- الطوخي، أحمد (1961)، **السينما وصناعة الأفلام**، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة.

- العاني، شجاع (1990 نيسان)، الكتابة بالكاميرا، دراسة في اللغة السيمية في أدب محمد خضير، بغداد: **الاقلام**، (ع4).
- عباس، إحسان (1980)، **من الذي سرق النار خطرات في النقد والأدب**، جمعتها وقدمت لها: الدكتورة وداد القاضي، (ط1)، بيروت.
- عبّاس، إحسان (1987)، **فنّ الشّعر**، (ط4)، عمان: دار الشروق.
- عبّاس، إحسان (1992)، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، (ط2)، عمان-الأردن: دار الشروق.
- العبد، محمد (اكتوبر 1986 – مارس 1987)، سمات أسلوبيّة في شعر عبد الصبور، **فصول**، القاهرة: الهيئة المصرّيّة العامّة للكتاب، (م7)، (ع1).
- عبد الرّحيم، عبد الرحمن (2003)، مشهد الصّيد وفن الحكاية تطور مشهد الصّيد من الجاهليّة إلى نهاية العصر الأموي، **مجلة جامعة البعث**، (م25)، (ع11).
- عبدالصبور، صلاح (1972)، **ديوان صلاح عبد الصبور**، (ط1)، بيروت: دار العودة.
- عبيد، محمد صابر (1985/8/14)، الحادث والموقف الحضاري من الأشياء، **جريدة الثورة العراقية**، بغداد: دار الثورة للصحافة والنشر.
- عبيد، محمد صابر (1987)، أنماط الصورة الفنّيّة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، **مجلة أقلام**،(ع2).
- عبيد، محمد صابر (2000)، **المتخيل الشعريّ: أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث**، العراق: منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عثمان، اعتدال (1988)، **إضاءة النصّ/قراءات في شعر/أدونيس/محمود درويش/سعدي يوسف/عبد الوهاب البياتي/أمل دنقل/محمد عفيفي مطر/أحمد عبد المعطي حجازي**، (ط1)، بيروت_ لبنان: دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع.
- عسّاف، ساسين سايمون (1982)، **الصّورة الشعريّة ونماذجها في إبداع أبي نوّاس**، (ط1)، لبنان: المؤسسّة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع.
- عطوان، حسين (1987)، **مقالات في الشّعر ونقده**، لبنان: دار الجيل.
- العلاق، علي جعفر (أكتوبر 1986- مارس 1987)، البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب، **فصول**، (م7)، (ع1).

- العلاق، جعفر (2002)، **الدلالة المرئية/قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**، (ط1)، الأردن–عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
- عناني، محمد (1985)، التّصوير والشّعر الانجليزي الحديث، **فصول**، (م5)، (ع2).
- عيد، رجاء (اكتوبر 1986– مارس 1987)، الأداء الفنّي والقصيدة الجديدة، **فصول**، (م7)، (ع1).
- أبو غنيمة، حسان (2000)، **السينما ظواهر ودلالات 1948–1996**، عمان.
- فال، يوجين (1997)، **فن كتابة السّيناريو**، ترجمة: مصطفى محرم، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.
- فضل، صلاح (1996)، **الأسلوب السّينمائي في شعر أمل دنقل**، ضمن كتاب: دراسات نقديّة في أعمال السّياب، حاوي، دنقل، جبرا، فخري صالح محرر ومقدّم، (ط1)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر.
- فضل، صلاح (1996)، **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، (ط1)، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر_ لونجمان.
- فضل، صلاح (1997)، **قراءة الصورة وصور القراءة**، (ط1)، القاهرة: دار الشروق.
- فضل، صلاح (2002)، **إنتاج الدلالة الأدبية**، (ط2)، القاهرة: مركز الحضارة العربية.
- فولتون، ألبرت (1958)، **السّينما آلة وفن/تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون**، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مصر: مكتبة مصر.
- فيشر، إرنست (1971)، **ضرورة الفن**، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
- فيلد، سيد (1989)، **السّيناريو**، ترجمة: سامي محمد، بغداد :دار المأمون للترجمة والنّشر.
- فيلد، سيد (2007)، **ورشة كتابة السّيناريو**، ترجمة: نمير حميد الشمري، الجمهورية العربيّة السورية–دمشق: منشورات وزارة الثقافة–المؤسسة العامّة للسينما.
- قميحة، جابر (1987)، **التّراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، (ط1)، هجر للطباعة والتوزيع والإعلام.
- لوبوك، بيرسي (2000)، **صنعة الرّواية**، ترجمة: عبد السّتار جواد، (ط2)، عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

- ماثيسن، ف.ا. (1965)، **ت.س. اليوت الشّاعر النّاقد مقال في طبيعة الشّعر**، ترجمة: د. إحسان عبّاس، بيروت_ صيدا: المكتبة العصريّة.
- مارتن، مارسيل (1964)، **اللغة السينمائيّة**، ترجمة: سعد مكّاوي، مصر: الدّار المصريّة للتأليف والتّرجمة.
- مايّو، بيير (1997)، **الكتابة السينمائيّة**، ترجمة: قاسم المقداد، الجمهورية العربيّة السورية- دمشق: منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما.
- المحسن، فاطمة (2000)، **سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، (ط1)، دار المدى للثقافة والنشر.
- مرتاض، عبد الملك (ديسمبر/كانون الأول 1998م)، في نظريّة الرّواية بحث في تقنيات السّرد، **سلسلة عالم المعرفة**، (ع240)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- مرسي، أحمد كامل، ووهبة، مجدي (1973)، **معجم الفنّ السّينمائي**، (ط1).
- مطلوب، أحمد (1987)، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، العراق: مطبعة المجمع العلمي العراقي.
- مصدر المعلومات من شبكات الاتصال الالكترونية: المدى الثقافي، رئيس مجلس الإدارة فخري كريم، مؤسسات الأدب التركي الحديث ..تجديدات في عالم الثقافة والنهضة الأدبية، مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون برمجة استضافة المؤسسة العراقية.
- مصطفى، خالد علي (1979/6/25)، العين وحركة المشهد، **جريدة الثورة العراقية**.
- مهدي، سامي (1986)، **الأعمال الشعريّة 1965-1985**، (ط1)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية).
- مهدي، سامي (1987)، **سعادة عوليس**، (ط1)، بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة (آفاق عربيّة).
- مهدي، سامي (1993)، **حنجرة طرية**، (ط1)، العراق_ بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- مهدي، سامي (1997)، **مراثي الألف السابع وقصائد أخرى**، (ط1)، العراق_بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- مهدي، سامي (2001)، **سعادة خاصّة**، (ط1)، العراق_ بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- ناصف، مصطفى (1983)، **الصورة الأدبيّة**، (ط3)، بيروت_ لبنان: دار الاندلس.
- نصر الله، إبراهيم (1994)، **الأعمال الشعريّة**، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر،

عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع.

- نصر الله، إبراهيم (2001)، **مرايا الملائكة**، (ط1)، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.
- النّصير، ياسين (2000)، اللغة الشعريّة العليا، **مجلّة الرّافد**، (ع38).
- نوفل، سيد، **شعر الطّبيعة في الأدب العربي**، (ط2)،القاهرة: دار المعارف.
- النويهي، محمد (1971)، **قضية الشّعر الجديد**، (ط2)، مصر: مكتبة الخانجي، دار الفكر.
- همفري، روبرت (1974)، **تيّار الوعي في الرّواية الحديثة**، ترجمة: حمد الرّبيعي، مصر: دار المعارف.
- هويدي، صالح (2010)، **الوعي الشّقيّ/قراءة في البنية العميقة لشعر سامي مهدي**، (ط1)، عمان: دار فضاءات.
- هياس، خليل شكري (2010)، **القصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب**، (ط1)، الأردن/ إربد: عالم الكتب الحديث.
- هيرمان، لويس (2003)، **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، ترجمة: مصطفى محرم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- وجدي، محمد فريد (1925)، دائرة معارف من القرن الرابع عشر إلى العشرين، (ط2)، مطبعة دائرة معارف القرن العشرين.
- وين، ميشيل (1970)، **حرفيّات السينما**، ترجمة: حليم طوسان، مصر: الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنّشر.
- اليافي، نعيم، **تطوّر الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي الحديث**، دمشق: منشورات الإتحاد للكتّاب العرب.
- يوسف، سعدي (1995)، **الأعمال الشعريّة**، (ط4)، سوريا– دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

SCENIC IMAGERYIN IN CONTEMPORARY ARABIC POETRY

By
Umaima Al-Rawashdeh
Superviser
Dr. Shukri Aziz Al-Madhi, Prof

ABSTRACT

This research aims to study the phenomena of the scenic photography in the contemporary Arabic poem as a new pattern of the overall image. This new pattern has been formed as a result of its relation with the seventh art (cinema) which has provided the contemporary poetic text with a lot of tools, styles, structures and technologies.

It is likely that the briefest definition of the scenic photography in the contemporary Arabic poem is that every poetic performance is subject to visual perception accompanied by audio visual and dramatic elements. It is similar to the scenario or the produced scene in the cinema, where the word is shifted to a picture and the first tool conveying meaning is transformed into a mere translator of the photo and the sound, since they are the vehicles for communicating meaning in the film. The photo includes meaning; Meaning is changed into a photo that indicates it. The general principle of building a visual poetic photo is based upon photographing a visual scene that is audible, alive, and without comment or direct presentation of the senses. The poet selects some realistic images or details of daily life or recollects some of the imagery from his heritage or presents them from his inspired imagination. Then he provides with the most accurate detail with no comment. The poet leaves the image to carry certain denotations; he starts presenting this image in his poem directly making the audience feel the moment with neutrality as the selected images on paper come subsequently as a footage displayed on the cinema screen or some parts presented by the scenarist. This is composed of a number of images full of life and action or static ones that produce integrated poetic scenery, which their individual aspects are connected by a common factor leading to be able to convey an integrated poetic vision harmoniously.

The scenic photography is composed of three elements besides it linguistic structure; these elements are the same components of the scene in cinema:

1. Dramatic structure/ Action
2. Place
3. Time

The artistic value lies within the scenic poetic photo in the following:

First: Changing meaning into a touching image; creating an alive body for the idea.
Second: Relying upon new technologies in the presentation of poetic text from the seventh art and other arts upon which this one has been based. The poet was able to add an objective quality to his text, guaranteeing specification in revealing facts and granting absolute inspiration by achieving dramatic scope and elevating it to a high quality of poetry.
Third: Being able to connote particular meanings related to it, conveying multiple meaning, or creating a sense of experience, and participating in the scenic action. This is related to the use of word in ambiguity (by Abdelqader Aljerjani) or what T.S. Eliot has called "Objective

Correlative". Therefore, this scenic photography won't be completed without examining what is beyond the actual touching scene of meaning besides its intended meaning.

The scenic photography in the Arabic poem is presented in three patterns in which every pattern overlaps with one type of the three types of scenes in the cinema:

1- The descriptive scenic photography corresponds to the mise-en-scene in the film.
2- The narrative scenic photography meets with the montage in the film.
3- The dialogue scenic photography corresponds to the scenario in the film.

The contemporary Arab poet uses different cinematic technologies in the composition of his scenic photography.
It seems that the poet relies on close-ups as well as on remote snapshots very clearly. The contemporary Arab poet realizes the potential capacities in the technologies of the cinematic camera's angles, attempting to employ them in the composition of his poetic text in order to guarantee objectivity, inclusiveness, and modernity. In his texts, there is always a spectator, who takes the role of the camera, choosing a particular angle in order to photograph the poetic scene. This camera's location is specified through the allocation of the spectator's place and designating of the observed scene according to his sight level (above view or under view). It is likely that the bird eye is the most common angle used by cinematic photography that is present in the contemporary Arabic poem since it is the most dramatic, inspiring and extreme angle.

The contemporary Arab poet uses various montage types in his composition of the poetic text, particularly the montage that is based upon correspondence or upon contradiction, since they can portray the realistic differences and make a link between different events. Moreover, these montage types raise the feeling of thrilling and excitement like other montage means which motivate the audience (the reader/ the spectator) to contemplation in order to discover the unseen relations that tie these poetic snapshots together in the texts, which is dependent upon this technology.

The contemporary Arab poet also borrowed the film scenario and employed it to suit his poetic composition; this has led to what is known 'the poem-scenario' or 'scenario-the poem'. In this type of poem, it is composed of a group of audio and visual scenes that lead to link, interrelation and sequence of one and another, producing a story or a tale.